LOS HOMBRES

de la historia

la Historia Universal
a través de
sus protagonistas

21

Eisenstein

Centro Editor de
América Latina



Morando Morandini

LOS HOMBRES *de la historia* 21

Separado del pueblo y extraño a los intereses de la burguesía, no estaba de parte de los bolcheviques pero no tenía nada contra el nuevo régimen. Eisenstein no fue hacia la revolución; ésta fue hacia él y su tempestad lo liberó de la inercia de una orientación preconstituida y desarrolló en él aptitudes que, por si solas, nunca se hubieran revelado.
Genial creador, desarrolló la teoría del "cine conceptual" (o intelectual), es decir, de un lenguaje cinematográfico capaz de comunicar, no solamente emociones y sentimientos, sino también conceptos políticos, científicos y filosóficos. Como Iván el Terrible, - uno de sus personajes -, Eisenstein sería un hombre de transición; como aquel, dividido entre los boyardos y el pueblo, él sufre el contraste entre un temperamento aristocrático y una razón revolucionaria, entre el cristianismo que atrae a su corazón y el materialismo dialéctico que convence a su razón. Es un conflicto insoluble que trata de superar del único modo que se le consiente, como artista: negándolo y afirmándolo en la obra de arte. Más que representaciones, todos sus films son conmemoraciones, remiten siempre a algo que está más allá de la imagen. En cierta medida Eisenstein es un expresionista; también es barroco si - para decirlo con palabras de Borges - "el barroco es el estilo que agota conscientemente (o quiere agotar) todas sus posibilidades y limita con la propia caricatura". Sin embargo, también en esta deformación consiste su modernismo. Siempre tiende, en el espíritu del siglo XX, a penetrar en la realidad, para llevar a la luz sus secretos a arcanos importantes, las alusiones a una superrealidad o las voces del "subsuelo"; y a menudo deforma, representa con exageración para que, de una figura humana por ejemplo, aflore el "alma" en las facciones y sea posible entonces, elevar esa alma al nivel de un símbolo de una categoría psicológica, histórica o social. Eisenstein es pues un hombre de transición pero también y sobre todo es un hombre de unión, un gran mediador, un director de avanzada que no olvida su historicismo ni reniega nunca de él. Es innegable que su formación fue de tipo siglo XX, occidental y decadente. Al menos en el plano técnico, son evidentes las huellas del futurismo, del hermetismo, del surrealismo y hasta del cubismo. Pero son influencias y sugestiones que usó en una función épica. En ese paso de la poesía pura a la épica (entendida como ampliación de la lírica) reside, quizás, su mayor título de gloria. Esta aspiración a la síntesis se encuentra también en su concepción como arte integral, a cuyos resultados más elevados contribuyen las otras artes como criadas.
Es un hecho que todo el cine moderno se encuentra, en el plano estilístico, en un camino muy diferente del suyo. El cine moderno rechaza o ignora a Eisenstein y sus teorías.
Sea como fuere ¿quién, en los últimos veinte años, ha tendido a un cine como síntesis de las otras artes, como arte integral, según su acepción? Queda por ver, sin embargo, si en la parábola creadora y la búsqueda teórica de Eisenstein, Iván el Terrible y su monumental teatralismo fue el punto final o una etapa, un episodio.
Como lo son todos sus films.
Nacido en Riga (Letonia) en 1898; muerto en 1948.

Primeros títulos

sta obra ha sido publicada originalmente
Italia por Compagnia Edizioni
ternazionali S.p.A. - Roma Milán.
rector responsable: Pasquale Buccomino
rector editorial: Giorgio Savorelli
edactores. Michele Pacifico. Mirella Brini.
sa Baruffi.

Ilustraciones del fascículo Nº: 21

Realidad Soviética: p. 8 (4); p. 14 (1); p. 15 (2, 3); p. 25 (4, 5, 6, 8).
Alfredo Zennaro: p. 6 (1); p. 7 (2, 3, 4); p. 11 (3, 4); p. 19 (4, 5, 6).

Traduccion de Néstor Miguez

Salta 38 - Buenos Aires
Sección Ventas: Junín 981 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina

Distribuidores en la República Argentina
Capital: Mateo Cancellaro e hijo.
Echeverría 2469, 5º C, Buenos Aires
Interior: Distrimeco S.R.L.
Azara 225, Buenos Aires.
Se terminó de imprimir en los talleres

Eisenstein

Morando Morandini

1898
El 23 de enero nace en Riga (Letonia) Serguei Mijáilovich, hijo de Mijaíl Osípovich Eisenstein, ingeniero de origen alemán y judío, y de Julia Ivánovna.

1905
Los esposos Eisenstein se separan. El padre permanece en Riga y la madre retorna a San Petersburgo. El pequeño Serguei viaja continuamente entre las dos ciudades.

1910
Mijaíl Eisenstein se traslada a San Petersburgo y la familia se reconstituye.

1913
Julia Eisenstein abandona al marido y se traslada a Francia. Serguei, enviado a Riga por el padre, a la casa de una tía materna, asiste al Liceo Científico.

1914
Se inscribe en el Instituto de Ingenieros Civiles de San Petersburgo y se prepara para seguir la carrera paterna.

1918
En la primavera se enrola en el Ejército Rojo junto con sus compañeros de universidad. Primero se lo emplea en los trabajos de fortificación y luego como afichista y dibujante de manifiestos de propaganda. Comienza a estudiar el japonés. El padre se une a los contrarrevolucionarios y luego emigra a Alemania.

1919
26 de agosto: decreto, firmado por Lenin, de nacionalización de los teatros.
27 de agosto: decreto de nacionalización de la industria fotográfica y cinematográfica, que, como los teatros, pasa bajo el control del Comisario del Pueblo para la Educación, Lunacharski. Lenin dice: "Para nosotros, el cinematógrafo es la más importante de todas las artes." En Moscú y Petrogrado se crean los Institutos Estatales de Cinematografía; los primeros del mundo.

1920
Después de ser desmovilizado, Eisenstein se inscribe en la Academia del Estado Mayor General de Moscú, que tiene una sección de lenguas orientales. En Moscú se encuentra con su amigo de infancia, Maxim Strauch quien lo presenta al Proletkult.
Carta de Lenin sobre el Proletkult, con severas críticas.

1921
Comienza a trabajar como escenógrafo y encargado de vestuario en el Primer Teatro Obrero del Proletkult: *El mejicano* de B. Arbátov, *El rey hambre* de L. Andréiev, *Macbeth* de Shakespeare (en colaboración con S. Yutkévich).
Película importante: *Hambre . . . hambre . . . hambre . . .* de V. Gardin y V. Pudovkin, con fotografía de E. Tissé.

1922
En el Teatro Experimental (Mastfor) de Foregger diseña escenas y vestidos para un espectáculo de vodeviles bajo la dirección del mismo Foregger.
En el Proletkult colabora en *Sobre el precipicio* de V. Pletnen, puesto en escena por V. Altman.
Trabaja durante 9 meses con Meyerhold en la preparación de *Heartbreak House* de G. B. Shaw, espectáculo que nunca será puesto en escena. Conoce a Grigori Alexandrov. En Petrogrado, Kozínchev, Trauberg, Yutkévich y otros fundan el FEKS, taller del actor excéntrico.
Primeros números de *Kino-Pravda,* de D. Vertov.

1923
Marzo. En el Proletkult se pone en escena, con la dirección de Eisenstein, *Mudrech,* adaptación libre de la comedia de N. Ostrovski *Hasta el más sabio se equivoca,* ensayo de teatro acrobático. G. Alexandrov interpreta en ella uno de los papeles principales. El espectáculo comprende también un *insert* cinematográfico de dos minutos: *El diario de Glumov.*
Mayo. Publica en LEF su primer artículo teórico "El montaje de las atracciones".
Otoño. Pone en escena, en el Proletkult, *Moscú, ¿escuchas?* de S. Tretiakov. Colabora con E. Sub en la edición rusa del *Doktor Mabuse, der Spieler* (1921) de F. Lang. *Los diablillos rojos* de I. Perestiani.

1924
Pone en escena, en la fábrica de gas de Moscú, *Las máscaras antigás* de S. Tretiakov. A principios del verano comienza a filmar *Stachka* (La huelga), cuyo montaje termina el 14 de enero.
La fotografía es de Eduard Tissé. Vuelve de Francia su madre. Stalin dice en el XIII Congreso del P. C. (b): "El cine es el mayor medio de propaganda de masas. Debemos tomarlo en nuestras manos."

1925
28 de abril. Estreno de *La huelga,* que unos meses después obtiene un premio en la Exposición Internacional de las Artes Figurativas, en París. Comienza a filmar *1905 God* (El año 1905), que luego será *El acorazado Potemkin.* La filmación dura desde setiembre hasta noviembre, en Odesa. Se proyecta el film, en una velada de gala, el 21 de diciembre de 1925 en el Teatro Bolshoi.
Se filman *El rayo de la muerte* de L. Kulesov, *La fiebre del ajedrez* de V. Pudovkin y Spikovski, y *La cruz y el máuser* de V. Gardin.

1926
16 de enero. Comienzo de la proyección pública de *El acorazado Potemkin.* Viaja a Berlín para la presentación del film y la composición del acompañamiento musical, obra de E. Meisel. Comienza a preparar *Generálnaialinia* (La línea general).

1927
13 de abril. Comienza a filmar *Oktvabr* (Octubre). Mientras tanto, Pudovkin prepara *El fin de San Petersburgo,* B. Barnet *Moscú en octubre* y E. Sub *El gran camino* (films de montaje), que son proyectados el 6 y 7 de noviembre en el Bolshoi, para la celebración del X Aniversario de la Revolución de octubre.

1928
14 de marzo. Estreno de *Octubre,* que en Francia y los Estados Unidos es presentado con el título *Diez días que conmovieron al mundo,* por el título del libro de John Reed. Reinicia la elaboración de *La línea*

general que se convierte en *Stároie i nóvoie* (Lo viejo y lo nuevo). En la revista "La vida del arte" aparece —firmado por Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov— el manifiesto sobre el cine sonoro (asincronismo).

1929
En la primavera termina el montaje de *Octubre*. Es citado por Stalin, quien le aconseja buscar un nuevo final. En el verano parte para Berlín, con Tissé y Alexandrov. Del 2 al 7 de setiembre participa en el I Congreso Internacional del Cine Independiente, en La Sarraz (Suiza). Octubre: estreno de *Lo viejo y lo nuevo*. El 13 de febrero se pone en escena *Klop* (La chinche) de Maiakovski, bajo la dirección de Meyerhold.

1930
Estadía en París. Viajes a Inglaterra, Holanda, Bélgica, Francia y Berlín. El 17 de febrero da una conferencia en la Sorbona pero se prohíbe la proyección de *Lo viejo y lo nuevo*. Alexandrov y Tissé filman el cortometraje *Novela sentimental*, que Eisenstein filma como codirector. En mayo, después de haber firmado un contrato de cinco meses con la Paramount para la realización de un film en Hollywood, se embarca para Nueva York. En octubre se anula el contrato por acuerdo mutuo. El 24 de noviembre firma un contrato con los esposos Sinclair para realizar un film en México. M. Strauch interpreta *Bania* (El baño) de Maiakovski, con dirección de Meyerhold, el 16 de marzo. El 4 de abril Maiakovski se suicida.

1931
Comienza a filmar *¡Que viva México!*

1932
15 de enero. Upton Sinclair le ordena interrumpir la filmación. El 14 de marzo atraviesa la frontera entre México y los Estados Unidos. En Nueva York se hace proyectar las "rushes" del film. El 19 de abril, en Nueva York, se hace un banquete de despedida. Sinclair promete enviar el negativo a Moscú. Lo envía, pero, en el muelle de Hamburgo, ordena que se lo haga retornar a los Estados Unidos. Vende una parte del mismo al productor Sol Lesser.

1933
10 de marzo. Presentación de *Thunder over Mexico* (Tempestad sobre México), producido por Sol Lesser y montado por Don Hayes y Howard Ices.
Suburbios de B. Barnett; *El desertor* de Pudovkin.

1934
Se casa con Pera Attaseva. Dicta cursos de estética y de dirección en el Instituto de Cinematografía de Moscú. G. Alexandrov dirige su primer film, *Muchachos alegres*.

1935
Enero. Conferencia constructiva del Plenum de Trabajadores de la Cinematografía Soviética, bajo la presidencia de Eisenstein.
11 de enero: asignación de los premios con motivo del 15º Aniversario del Cine Soviético. Eisenstein recibe solamente un premio de cuarto orden.
5 de mayo. Comienza a filmar *Bezin lug* (El prado de Bezin). En setiembre se enferma de viruela. Se interrumpe el trabajo. *Aerograd* de A. Dovzhenko; *La juventud de Máximo* de Kozínchev y Trauberg; *Los campesinos* de F. Ermler.

1936
Febrero. Atacado de una grave variedad de gripe, debe suspender nuevamente la filmación de *El prado de Bezin*.
Nosotros los de Kronstadt de J. Dzigan; *El hijo de Mongolia* de Trauberg; *Ruiseñor, pequeño ruiseñor* de N. Ekk (en colores).

1937
Enero. Se enferma de nuevo. El 17 de marzo se interrumpe definitivamente la filmación de *El prado de Bezin* por orden de la Dirección Central de Cinematografía. Entre el 19 y el 21 de marzo se realiza una conferencia para discutir el caso Eisenstein. En "Literatura Internacional" sale un artículo suyo de autocrítica: "Los errores del *Prado de Bezin*". En el verano comienza a filmar *Alejandro Nevski*.

1938
Enero. Boris Sumiatski, director general de cinematografía, es desplazado de su cargo. Se cierra el teatro de Meyerhold. El 23 de noviembre se estrena *Alejandro Nevski*.
El gran ciudadano de F. Ermler; *Volga-Volga* de G. Alexandrov; *La infancia de Gorki* de M. Donskoi. *El hombre del fusil* de S. Yukévich; *Victoria* de V. Pudovkin.

1939
1º de febrero. Recibe la Orden de Lenin. En Nueva York, Marie Seton presenta *Time in the Sun* (Tiempo en el sol), hecho con una parte del material de su film mexicano. Junio. Arresto de V. Meyerhold y de S. Tretiakov, que desaparecen.

1940
21 de noviembre. Estreno de *La Walkiria* de Wagner en el Bolshoi de Moscú, bajo la dirección y con escenografía y vestuario de Eisenstein.

1941
Abandona Moscú, amenazada por los ejércitos alemanes. En Alma Ata, en el Kazakistán, se procede a la reorganización de la producción cinematográfica. Eisenstein participa en ella activamente, como director de producción de la Mosfilm.
Suvorov de V. Pudovkin y M. Doller; *Bogdar Jmelnitski* de J. Savchenko.

1942
Comienza la preparación de *Ivan Grozni* (Iván el Terrible). Sale en Nueva York en inglés y en una edición a cargo de Jay Leyda, su primer libro orgánico sobre el cine, *The Film Sense* (El sentido del cine).

1943
Comienza en Alma Ata la filmación de *Iván el Terrible*.
Compañero P de F. Ermler; *En nombre de la patria* de V. Pudovkin y D. Vasíliev; *La batalla por la Ucrania Soviética* de A. Dovzhenko; *Espérame* de A. Solper y B. Ivánov; *Las nuevas aventuras del buen soldado Schwejk* de S. Yutkévich.

1944
Octubre. Vuelve a Moscú para terminar el montaje de *Iván el Terrible*. *Arco Iris* de M. Donskoi; *Kutuzov* de V. Petrov; *A las seis de la tarde después de la guerra* de I. Piriev: *La muchacha Nº 217* de M. Romm.

1945
16 de enero. Estreno de *Iván el Terrible* (primera parte). Trabaja en el montaje de la segunda parte.
Invasión de A. Room; *Los indómitos* de M. Donskoi; *Gente sencilla* de Kozínchev y Trauberg; *Una sola noche* de Barnet.

1946
Febrero. Se le confiere el Premio Stalin de 1ª clase por la primera parte de *Iván el Terrible*. Sufre un ataque de angina de pecho y se lo interna de urgencia en la clínica del Kremlin.
4 de setiembre. Resolución del Comité Central del Partido Comunista en la que se condena, junto con otros films, la segunda parte de *Iván*. El 20 de octubre, en "Cultura y Vida", Eisenstein hace una severa autocrítica. Muere su madre y la vieja gobernanta Totia Pasha.
El gran cambio de F. Ermler; *El juramento* de M. Chaurelli; *El almirante Makhimov* de Pudovkin.

1947
A pedido de Armand Penigel, prepara cuatro volúmenes de escritos escogidos suyos para publicar en francés.
Prokófiev es acusado oficialmente de "formalismo", junto con Shostákovich, Miaskovski y Jachaturian.
La educación de los sentimientos de Donskoi; *Pirogov* de Kozínchev; *Michurín* de A. Dovzhenko: *La joven guardia* de S. Guerasimov.

1948
La noche del 9 al 10 de febrero muere en su habitación de un ataque cardíaco. El 13 de febrero se realizan solemnes funerales a expensas del Estado. Se lo crema.

1958
1º de setiembre. Se proyecta en Moscú la segunda parte de *Iván el Terrible*, que en octubre es presentada a la Exposición Internacional de Bruselas.





1. *El futuro director a los seis años.*

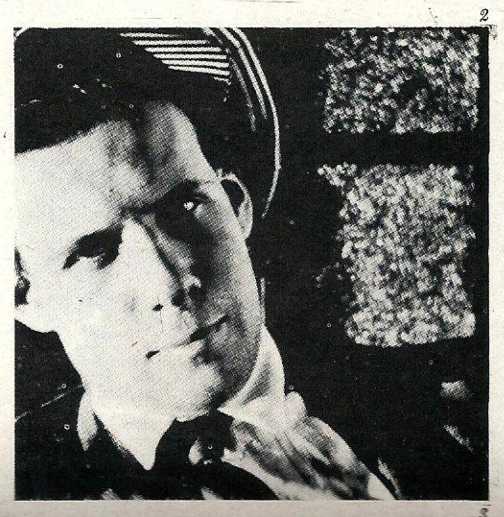
2. *Eisenstein con el operador Tissé, durante la filmación de* La huelga, *en 1924.*

"Tenga cuidado de no convertirse en un genio."
"¿Qué es un genio?"
"Uno a quien nadie entiende."

Como Chaplin y Stroheim, Eisenstein era de origen judío. Al parecer, sus abuelos paternos, judíos letones de origen germánico, se convirtieron al cristianismo ruso-ortodoxo alrededor de 1885, bajo el reinado de Alejandro II. Habían comenzado las represiones. Su padre, Mijaíl Osípovich, ingeniero que trabajaba en las dependencias de la municipalidad de Riga, donde Serguei Mijaílovich nació el 23 de enero de 1898, era un agnóstico. Acomodada y cosmopolita, la familia Eisenstein no tenía vínculos con la comunidad judía de Riga. Probablemente, la forzada conversión fue sufrida más que nada como una desagradable formalidad burocrática. Solamente en una ocasión Eisenstein tomó la palabra como judío: en 1942, cuando, junto con Ilia Ehrenburg y el célebre actor Solomon Mikhoels del Teatro Idish de Moscú, apareció en un cortometraje de propaganda —*A los judíos del mundo*— destinado a promover la solidaridad del mundo libre con los judíos, víctimas del nazifascismo. Aun entonces, sin embargo, habló "como exponente de la intelectualidad soviética y como trabajador del cine y el arte de la Unión Soviética". Mijaíl Osípovich se había casado con Julia Ivánovna, perteneciente a una familia cristiana de la acaudalada burguesía de San Petersburgo. Fue un matrimonio de interés, quizás. Poco feliz, en todo caso, pues en 1905 abandona Riga y retorna a su ciudad natal, llevando consigo al pequeño Serguei. Más que la separación del padre, el niño sufrió la de su adorada niñera Totia Pesha. Fue esta humilde campesina quien lo condujo a las prácticas religiosas dentro de un clima de misticismo popular rayano en la superstición: la devoción a la Virgen y al Niño Jesús, las oraciones vespertinas ante los íconos, el poder taumatúrgico de las imágenes sagradas y de los amuletos.
Durante un tiempo Serguei viajó por tren entre San Petersburgo y Riga. Esos viajes le dejaron recuerdos indelebles: su madre lo mandaba a Riga solo, encerrado en un compartimiento y presa de la angustia. Para el viaje de vuelta, su padre era más comprensivo y menos tacaño: lo hacía acompañar por Totia.
En 1910, Mijaíl Eisenstein se trasladó a San Petersburgo. Al menos formalmente, la familia —incluida la querida Totia— se reconstituyó.
Fueron años tranquilos, ya que no felices. Pero no duraron mucho. En 1913, Julia Eisenstein abandonó definitivamente a su marido para trasladarse a Francia. Para Serguei fue una herida profunda: a los 15 años, era un adolescente hipersensible, ya







1. *El pequeño Serguei M. Eisenstein con el padre, la madre y la niñera.*

2. *Una curiosa carta de Eisenstein a la madre, escrita en 1911.*

3. *Eisenstein cuando era estudiante en Riga, en 1921.*

marcado por los disgustos familiares, exasperadamente necesitado de amor y consciente de la mediocridad intelectual y la superficialidad afectiva de sus padres. La partida de la madre tomó el aspecto de una traición. El amor se trocó en odio, fuente de un sentimiento de culpa y de inferioridad: la sensación de ser indigno hasta del amor de una madre. Todo el curso atormentado y misterioso de su vida sentimental se originó en esos años. A esta carga, ya bastante pesada, se agregó la exasperada conciencia de la propia tosquedad física: la desproporción entre su hermosa cabeza, su tronco vigoroso y sus miembros demasiado cortos, con manos y pies demasiado pequeños.

Enviado nuevamente a Riga, a casa de sus tías maternas, Serguei asiste al liceo científico y se inscribe en la Escuela de Bellas Artes. En 1914, al estallar la guerra, se inscribe en el Instituto de Ingenieros Civiles de San Petersburgo, pero sus auténticos intereses son otros: la arquitectura, la pintura (desde niño lo fascinan Degas y Daumier), el Renacimiento italiano, y, sobre todo, el teatro, que ya frecuentaba muy asiduamente en Riga, el teatro serio y el circo: su admiración por los clowns tenía algo de morboso.

Leonardo, un maestro espiritual

El espectáculo que lo indujo a pensar en la posibilidad de seguir la carrera teatral fue *Maskarad*, de Lérmontov, la última obra dirigida por Meyerhold antes de la revolución de febrero. En 1945 evocó del siguiente modo aquel acontecimiento decisivo: "Más tarde he agradecido al destino por haberme suministrado ese *shock* en un momento en que había aprobado mis exámenes de matemáticas, incluso el cálculo integral y diferencial, del que ahora —como de las otras materias, por lo demás— ya no me acuerdo nada. En esa disciplina se formó mi gusto por el pensamiento racional, mi amor por la exactitud "matemática". Caído del Instituto de Ingenieros Civiles al torbellino de la guerra civil, quemé todos los puentes detrás de mí. Cuando terminó la guerra civil, no volví a la escuela: me precipité de cabeza en el teatro."

En ese período, Eisentein se interesó por los experimentos de Meyerhold y Vajtangov más que por las luchas obreras, se apasionó por Leonardo de Vinci más que por Lenin, de quien presumiblemente hasta ignoraba su existencia. En Leonardo había encontrado una especie de maestro espiritual, con quien, en su exaltación juvenil, se sentía ligado por misteriosas afinidades electivas. Estudiaba con encarnizamiento su *Tratado de la pintura* y buscaba los libros que hablaran de su ídolo. Fue así como cayó en sus manos *Un recuerdo de infancia de Leonardo de Vinci*, el famoso ensayo de Freud. Fue otro descubrimiento. La lectura lo con-

vulsionó; también él, de niño, había tenido aquel sueño o se convenció que lo había tenido. "Me sumergí en la idea de la libido —escribió diez años después— que me hizo penetrar en las regiones más oscuras y los ámbitos más recónditos del alma humana. Habría querido trasladarme a Viena para seguir las lecciones de ese ilustre científico. Pero ya se acercaba octubre de 1917."

Cuando asume el poder el gobierno provisorio de Kerenski, Eisenstein tiene 19 años. De la revolución, fue un espectador. La opinión de Marie Seton, su apasionada biógrafa, es difícilmente discutible: "Estaba separado del pueblo y era extraño a los intereses de la burguesía; no estaba de parte de los bolcheviques, pero no tenía nada contra el nuevo régimen."

Continuó estudiando, acudiendo a clases y, a falta de teatro, leyendo, impulsado por los intereses más heterogéneos: Freud y Pavlov, Maeterlinck y Wilde, Ibsen y Weininger, Pushkin y los *Cuentos de Hoffman*. Decadentismo y vanguardia, poesía y ciencia, filosofía y cálculo infinitesimal: se comprende que se sintiese fascinado por el enciclopedismo del polimórfico genio de Leonardo.

Eisenstein no fue hacia la revolución; ésta fue a él. En la primavera de 1918, los estudiantes de su facultad decidieron enrolarse en masa en el ejército rojo. Eisenstein, inscripto en el tercer año, estaba entre ellos. En esos mismos días, su padre se unió a los contrarrevolucionarios; un tiempo después se refugiaría en Alemania.

En el ejército rojo se dedica a trabajos de fortificación y luego se lo encarga de preparar afiches, paneles y manifiestos de propaganda. En una típica "transferencia", sustituye la familia por la revolución, y desahoga en la sátira su aversión por la sociedad burguesa, de la que provienen y a la que pertenecen sus odiados y amados padres. Así venga las frustraciones, las desilusiones y los sufrimientos. ("La tempestad de la revolución me liberó de la inercia de una orientación preconstituida y desarrolló en mí aptitudes que, por sí solas, nunca se habrían revelado.")

Ya consolidado, el gobierno soviético ordena en 1920 la desmovilización de los estudiantes universitarios: como recompensa por los servicios prestados, pueden reiniciar los estudios a expensas del Estado. Eisenstein elige la Academia del Estado Mayor General de Moscú, donde existe una sección de lenguas orientales. Meses antes había conocido en Minsk a un joven japonés (según otros, un comisario político, ex profesor de japonés) que lo había introducido en los misterios de esa lengua y del teatro Kabuki. ("Más tarde, agradecí al destino por haberme hecho conocer el modo de pensar y de escribir de las venerables lenguas del oriente. Fue el aspecto 'inusitado' de este modo de pensamiento lo que me ayudó a captar la naturaleza del montaje. Haber tomado conocimiento de este 'insólito' y 'emotivo' modo de pensar, tan diferente de lo que nosotros llamamos lógica, me ha ayudado a orientarme en los filones más secretos del método del arte.")

El ingreso al Proletkult

En Moscú se volvió a encontrar con Maxim Strauch, quien lo invitó a compartir su morada y lo introdujo en el Proletkult, organización autónoma del partido que se proponía difundir la cultura entre los trabajadores, estimulando a la juventud obrera a expresarse libremente en el plano creador del teatro, la poesía y la narrativa. El principal inspirador del Proletkult surgido antes de 1917, era el filósofo empiriocriticista A. Bogdanov, que propugnaba un desarrollo cultural del proletariado independiente del Partido y del Estado soviético, negaba a la clase obrera la necesidad de heredar los resultados de la cultura humanística y veía en el "colectivismo" el principio estético fundamental del arte proletario.

Era ya, en germen, un movimiento herético. A fines de 1920 fue criticado por Lenin, "porque era teóricamente equivocado y prácticamente nocivo". El Comité Central del Partido escribió a la dirección, deplorando la independencia del Proletkult con respecto al Poder Soviético: "... Han afluido al Proletkult elementos socialmente extraños a nosotros, elementos pequeño-burgueses, que a veces acaparan la dirección del movimiento. Futuristas, decadentes, partidarios de la filosofía idealista hostil al marxismo y, finalmente, simples fracasados, exponentes del periodismo y la filosofía burgueses han comenzado a dirigir su actividad en algunos lugares." En su historia del cine soviético, Nikolai Lebedev, estudioso que está dentro de la línea ortodoxa, escribe: "Después de las instrucciones de Lenin y del Comité Central del P C (b) Ruso, la dirección del Proletkult reformó en cierta medida su actividad, reparó algunos errores políticos y organizativos y llamó a participar en el trabajo creador y didáctico a gente más cercana al Partido y al Poder Soviético. Pero en su orientación estético-filosófica, conservó muchas tesis de Bogdánov..., así como en la plataforma artístico-creadora conservó las concepciones fundamentales del futurismo, que, ligeramente modificado desde el punto de vista teórico, adhería al LEF, por entonces en formación." Adherían al LEF (*Levi, Front Iskusstv*, frente de izquierda de las artes): el ala revolucionaria de los futuristas con Maiakovski al frente, una parte de los "constructivistas" (A. Gan, Rodchenko), los "productivistas" (Arvátov, Tatlin), y una serie de estudiosos de la escuela formal (V. Shklovski, O. Brik). Desde 1923 hasta 1928, el Frente publicó la revista LEF bajo la dirección de Maiakovski.

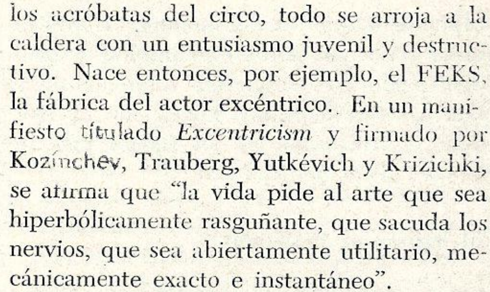
En el Proletkult, Eisenstein se puso a trabajar como escenógrafo y diseñador del vestuario del Piervi Rabochi Teatr, Primer Teatro Obrero. Desde el primer ensayo —de *Mexikanech* (El mejicano, 1921), drama de B. Arvátov, según un cuento de J. London, puesto en escena por Valeri Smisliáiev— comienza a revelar su verdadera vocación. La escena culminante del drama era una escena de pugilato que, según las convenciones escénicas debía desarrollarse detrás de los bastidores. "El primer paso que dí —escribe en el ensayo *Del teatro al cine*— invadiendo el campo del director... fue proponer que la pelea fuese llevada al escenario. Sugerí además, que se ubicase el escenario en el centro de la platea, para reproducir el mismo ambiente en que se desarrolla un verdadero match de box." En otras palabras, sustituyó la "reacción ante los hechos", solución típicamente teatral, por los "hechos mismos", solución cinematográfica.

La lección de Meyerhold

Fue un período de trabajo intenso. Eisenstein diseñó escenas y trajes para diversos espectáculos del Proletkult y otros teatros: *Zar Golod* (Rey hambre, 1921, dirección de V. Tijonóvich), de Leonid Andréiev, *Macbeth* (1921, igual director), de Shakespeare; *Nad obrivom* (Sobre el precipicio, 1922, dirección de V. Altman), y un espectáculo de vodevil *(Tratar bien a los caballos)*, de V. Mass; *La ladrona de niños*, de Dennery, y *La fenomenal tragedia de Fedra*, parodia de N. Foregger de la *Fedra* de Racine, bajo la dirección de Tairov, puesta en escena en 1922 por el mismo Foregger en su teatro experimental. Luego, trabajó durante 9 meses, siempre como escenógrafo al lado de Meyerhold, en la preparación de *Hearbreack House*, de G. B. Shaw, que nunca fue representado. Aprendió todo lo que podía aprender en ese genial y tiránico maestro y continuó desarrollando sus propias teorías sobre lo que se llamará el teatro acrobático. En ese período conoció y trabó íntima amistad con el actor Grigori Alexandrov, cinco años más joven que él y que durante 10 años fue su inseparable colaborador.

En otoño de 1922 —seguido por Alexandrov, Maxim Strauch y su mujer Pudif Glizer, A. Antónov y el futuro director Ivan Piriev— Eisenstein vuelve al teatro del Proletkult con el cargo de director y pone en práctica las ideas sobre el teatro acrobático, influido por la biomecánica de Meyerhold, el futurismo, el constructivismo, el music-hall y el circo.

Es, también en el teatro, el período de la más recelosa vanguardia, del experimentalismo más desenfrenado. Es un período de "ismos", de lucha contra la tradición, de metamorfosis: desde Marinetti hasta Léger, desde la Comedia del Arte hasta el Jazz, desde las atracciones del Luna Park hasta



Dibujos de Eisenstein para los vestidos de las representaciones teatrales de Macbeth *(2) y de* El mexicano *(1, 3 y 4).*



1

los acróbatas del circo, todo se arroja a la caldera con un entusiasmo juvenil y destructivo. Nace entonces, por ejemplo, el FEKS, la fábrica del actor excéntrico. En un manifiesto titulado *Excentricism* y firmado por Kozínchev, Trauberg, Yutkévich y Krizichki, se afirma que "la vida pide al arte que sea hiperbólicamente rasguñante, que sacuda los nervios, que sea abiertamente utilitario, mecánicamente exacto e instantáneo".

En marzo de 1933 se representó en la arena del Proletkult *Mudrech*, libre adaptación de la comedia de Ostrovski, *Hasta el más sabio se equivoca*. El espectáculo también comprende un insert cinematográfico que lleva el nombre de *Dnievnik Glúmova* (El diario de Glúmov). Eisenstein lo define como "un experimento de montaje", y agrega: "La sustitución que hemos hecho en el texto de Ostrovski del Diario de Glúmov por un breve 'diario filmado' era por sí misma una parodia de los primeros experimentos hechos con los diarios cinematográficos." El Goskino, ante el pedido de un técnico que ayudase a la gente del Proletkult, había enviado a Dziga-Vertov, quien, sin embargo, al ver las intenciones y las ideas de Eisenstein y sus amigos, pronto se retiró. Fue filmado en un día y el montaje no fue complicado; para un film de 120 metros, menos de 4 minutos de proyección, se filmaron exactamente 120 metros. De este "corto" han quedado unos pocos encuadres que Rotíslav N. Iurénev insertó en un documental sobre Eisenstein concebido por él.

Unas semanas después, en mayo, Eisenstein publicó en LEF su primer artículo, *El montaje de las atracciones*, escrito para ejemplificar la línea teatral del Proletkult y los criterios de dirección de *Hasta el más sabio se equivoca*. No es un ensayo teórico, ni tampoco un manifiesto en el sentido estricto de la palabra; más bien, es un escrito ocasional, fragmentario y bastante complicado, un esbozo de ideas que serían desarrolladas más tarde.

La obra que dirigió luego fue *Moscú, ¿escuchas?*, de Serguei Tretiakov, definido "agit-Guignol", puesto en escena en el Proletkult. Al año siguiente dirigió *Máscaras antigás* (1924), también sobre un texto de Tretiakov, planfleto dramático sobre una huelga en una fábrica de máscaras antigás que Eisenstein puso en escena en la fábrica de gas de Moscú. Fue un fracaso, admitido por el mismo director: "Las turbinas y el fondo de la fábrica negaban los elementos de los recursos y vestidos teatrales . . . En medio de los valores plásticos de la fábrica real, los accesorios teatrales parecían ridículos. El elemento 'espectáculo' era incompatible con el olor punzante del gas. El mísero escenario se perdía entre los verdaderos escenarios de la actividad laboral. En resumen, fue un fracaso. Y nos volvimos a encontrar en el cine."

Poco tiempo después escribiría que "el cine es la etapa actual del teatro" y que "el teatro revolucionario como problema no existe más. Es absurdo perfeccionar un arado de madera. Hay que comprar un tractor".

Del teatro al cine

En 1924, después de *Máscaras antigás*, trabaja durante algunas semanas en los establecimientos del Goskino con Esther Sub, en el montaje de la edición rusa del *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922), de Fritz Lang. Era una práctica común por aquellos años la de adquirir films extranjeros y modificarlos, en el montaje como en las enseñanzas, para adaptarlos a la línea ideológica y a las exigencias propagandísticas de la revolución. Simultáneamente, el grupo dirigente del Teatro Central del Proletkult había aprobado el proyecto de filmar una serie de siete películas con el título *Hacia la dictadura* (del proletariado), para ilustrar las enseñanzas recibidas por los obreros rusos en las luchas prerrevolucionarias, en las huelgas, la actividad clandestina y las publicaciones ilegales. De los siete u ocho films programados, el Proletkult realizó solamente, en colaboración con el Goskino, *Stachka* (La huelga, 1924), de seis rollos y unos 70 minutos de duración. Eisenstein conoció en esa ocasión a Eduard Tissé, coetáneo suyo; era un sueco alto que había ido a Rusia durante la guerra como repórter cinematográfico en el frente y que nunca había vuelto a su país, convirtiéndose pronto en uno de los operadores más solicitados por los cineastas del naciente cine soviético. Colaborador de la Kino-Pravda, de Dziga-Vertov, Tissé ya había trabajado en algunos films con argumento, aportando su experiencia y sus métodos de documentalista, pero reelaborándolos en forma crítica y creadora. Eisenstein lo describe así: "Flema, impasibilidad. Tiene también una diabólica rapidez. Un temperamento de dinamita unido a la puntillosidad de una modalidad escrupulosa."

Con *La huelga* comienza entre el director letón y el operador sueco una asociación que durará hasta *Iván el Terrible* y que no tiene igual en toda la historia del cine.

Más que la descripción de una huelga, *Stachka* es la representación de la técnica de los huelguistas de la clase obrera y de las reacciones de la burguesía y de la policía zarista. "En pleno acuerdo con la ideología bogdanoviana-proletkultista, por una parte, y con el método del 'montaje de las atracciones', por la otra —escribe Lebedev en su obra *El cine mudo soviético*—, el escenario de *La huelga* fue elaborado partiendo de los siguientes principios: a) eliminar las figuras individuales (los héroes que se destacan de las masas), y b) eliminar la cadena principal de los sucesos (la trama-narración, aunque no tenga carácter personal, sin embargo destaca de modo 'personal' algunos sucesos de la masa de los acontecimientos)."

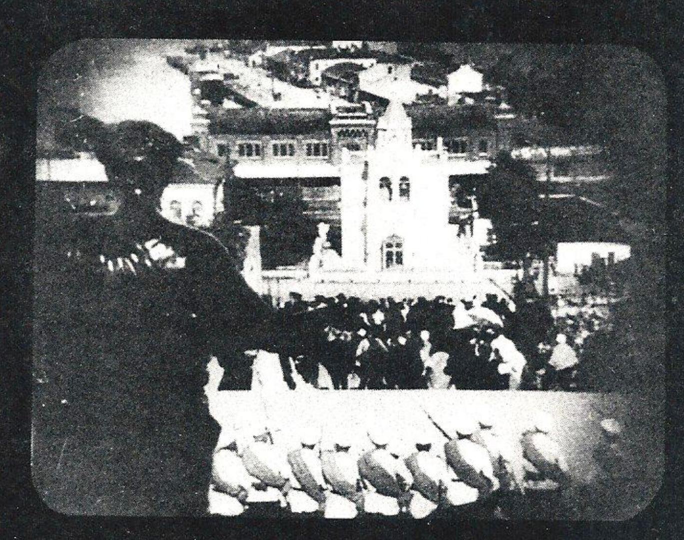
2

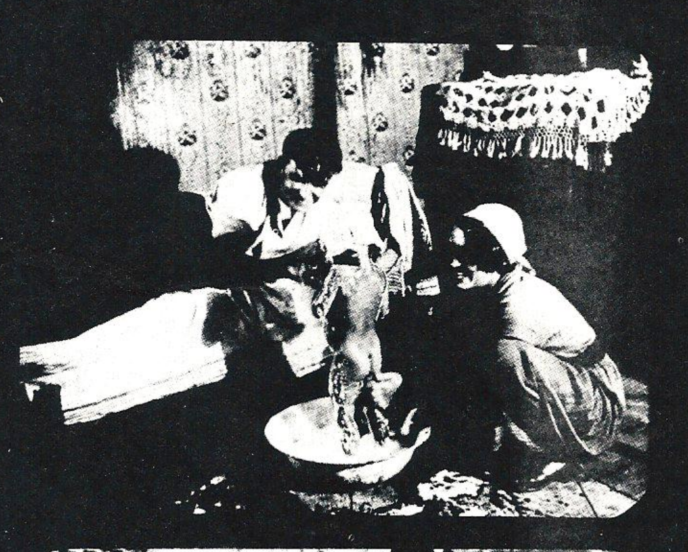


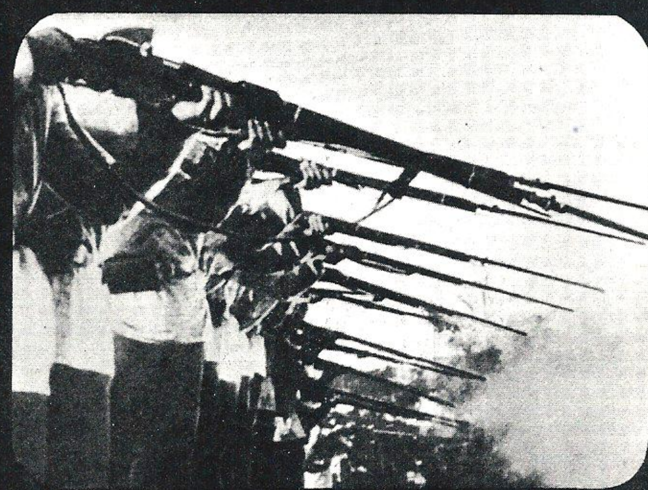
4



3













Más tarde el mismo Eisenstein reconoció que *La huelga* padecía de la enfermedad infantil del izquierdismo.

Un film de laboratorio

Si se lo ve hoy, *La huelga* parece un fascinante film de laboratorio, un esbozo más que una obra orgánica y completa, llena de metáforas, a veces fulgurantes por su fuerza plástica, a veces intelectualistas y hasta ingenuas, si bien para nosotros, Jay Leyda no carece de razón cuando percibe, en su manifiesto carácter fragmentario, "un esquema en tres partes de largo aliento, casi sinfónico por la inserción entre la primera —poderosa— y la tercera —violenta— de un interludio idílico que prepara la violencia y la brutalidad del movimiento final con un inquieto pasaje en tono menor". Compartimos también este juicio del estudioso canadiense: "Contemplar las ideas y los hallazgos experimentales que 'ya no tienen vigencia', si es que la tuvieron alguna vez, es provechoso y fascinante: en las probetas burbujeantes de *La huelga* está en germen la plena realización estética del *Potemkin*". Y también: "No sorprende ver en *La huelga* el germen de otras películas soviéticas. Sobre todo en el *Fin de San Petersburgo* se encontrarán ecos o préstamos tomados de *La huelga . . .* La admiración expresada en palabras por Dovzhenko y Ermler ante *La huelga* pasó también a sus obras."
Terminada en diciembre de 1924, *La huelga* fue proyectada en público en Moscú el 28 de abril de 1925. Fue bien recibida por la prensa y por el público. En "Pravda", Mijaíl Koltsov escribió que era "la primera creación revolucionaria de nuestra pantalla"; en "Izvestia" se la definió como "una victoria importante e interesante del desarrollo de nuestro arte cinematográfico", y en la "Kinogazeta" como "un enorme acontecimiento del cine soviético, ruso y mundial". En el mismo año se la premió en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas realizada en París, y se la distribuyó con gran éxito de crítica en Alemania.

La escalinata de Odesa

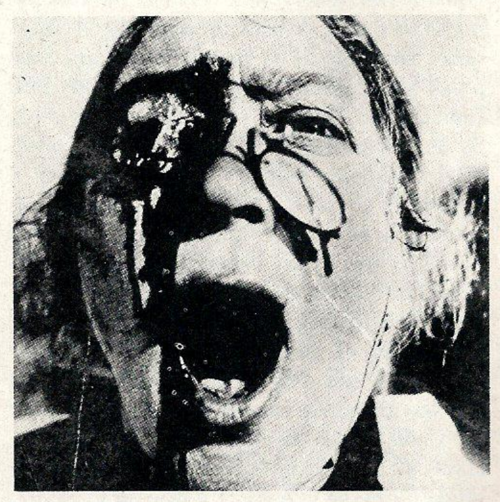
Terminada *La huelga,* Eisenstein renuncia a la dirección del Teatro Central del Proletkult y entra en el establecimiento moscovita del Sevzapkino, donde, inspirándose en los cuentos de Isaak Babel, comienza la preparación de un film sobre el papel desempeñado por el primer ejército de caballería en la guerra civil, proyecto grato a Tissé, quien había pasado varios meses con la caballería de Budionni. Pero en la primavera de 1925 el Comité Central del Partido decidió realizar una serie de films para celebrar el vigésimo aniversario de la revolución de 1905. Los dos temas más importantes —*El 9 de enero* y *El 1905*— ya estaban listos y aprobados desde hacía un año, pero aún no se había elegido el director. Después de la proyección de *La huelga,* se confió a Eisenstein el segundo de los dos proyectos, *1905 god* (El año 1905), cuyas escenas habían sido esbozadas por la escritora armenia Nina Agadznánova: era un gran fresco en ocho episodios que relataban la historia del año de la guerra ruso-japonesa y de la insurrección armada de Moscú. El 31 de marzo, Eisenstein y Tissé comenzaron a filmar en Leningrado un primer episodio sobre la huelga general revolucionaria, pero las malas condiciones meteorológicas obligaron a la "troupe" a trasladarse al Sur, a las soleadas costas del Mar Negro. Mientras tanto, se tomó conciencia de que la empresa, tal como estaba prevista por la trama, era superior a las fuerzas y al tiempo de que se disponía (Maxim Strauch decía: "Todos se daban cuenta, si bien vacilaban en decirlo, que era necesario decidirse a elegir uno de los ocho episodios y hacer el film con ese episodio."). En Odesa se debían filmar, según los planes, dos secuencias: una huelga de los portuarios y las demostraciones realizadas después del amotinamiento del acorazado *Potemkin, príncipe de Tauride,* a las que los planes escénicos reservan solamente 44 de los 800 encuadres previstos. Cuando Eisenstein vio la escalinata de mármol del puerto de Odesa y que desciende hacia el mar, decidió que era necesario filmar aquí la matanza de los cosacos, aunque ésta se había desarrollado en diversas zonas de la ciudad. De esta idea nació otra: concentrar todo el film en el motín del Potemkin y en los sucesos vinculados con él. En Moscú la idea no disgustó, y se puso entonces febrilmente al trabajo: la más famosa secuencia de la historia del cine fue realizada en una semana, y Eisenstein tomó personalmente a su cargo la escena del cochecito. "Fue justamente la escalinata, con su *movimiento* —escribió el director— la que sugirió la idea de la escena y provocó, con su fuga, la fantasía del director, dando origen a una nueva *forma en espiral.* Es posible también que en esto entre de algún modo un fantasma salido de los recovecos de la memoria, una ilustración de un periódico de 1905 . . . donde un jinete, sobre una escalinata velada por el humo, golpea a alguien con el sable . . ." Era un diario francés: "L'Illustration"; había caído bajo los ojos de Eisenstein durante sus búsquedas por las bibliotecas.

El montaje *a posteriori,* punto de apoyo de la poética cinematográfica de Eisenstein, tiene en *El acorazado Potemkin* una excepcional demostración. Las escenas de a bordo fueron filmadas en *Los doce apóstoles,* nave gemela del Potemkin anclada en la bahía de Sebastopol como depósito de minas, y en el acorazado *Komintern.* La secuencia final del encuentro con la flota fue construida con imágenes de viejos documentales sobre las maniobras navales de una flota extranjera, probablemente británica. Todo el epi-

En la página de al lado: a la izquierda, encuadres de La huelga; *a la derecha: encuadres de* El acorazado Potemkin.

Abajo: detalles de encuadres de El acorazado Potemkin.





sodio final, desde los preparativos hasta el combate, fue filmado sobre una nave inmóvil: el movimiento nace del montaje.
Este breve poema épico (65 minutos en la versión sonora de 1950, de la que se han suprimido unos diez encuadres), que es también un extraordinario ejemplo de cine de propaganda, tiene la estructura (cinco actos) y la linealidad de una tragedia clásica, con todos sus elementos tradicionales: trama, peripecias, punto culminante y epílogo. En el plano de la composición se encuentra, si no un neto repudio como escribe Lebedev, una superación de método del "montaje de las atracciones" que caracterizaba a *La huelga*. De las "atracciones" no quedan más que el primer plano de la carne con los gusanos, el monumento alegórico que presenta Odesa y el celebérrimo "despertar" del león de piedra.
El acorazado Potemkin fue filmado en tres meses y montado en 18 días, apenas el tiempo necesario para la proyección de gala, fijada para el 21 de diciembre en el Teatro de la Ópera Bolshoi. En enero el film fue proyectado en Berlín con un éxito triunfal. Escribe Leyda en su *Historia del cine ruso y soviético*: "La historia de la distribución del *Potemkin* nunca fue narrada de manera completa, quizás porque arrojaría al descrédito a los organismos directivos de aquel período." Según diversos testimonios, las autoridades soviéticas no comprendieron inmediatamente el valor y la importancia del film. En un discurso de 1927 sobre la política cinematográfica del Sovkino, Maiakovski dijo: "En un comienzo el *Potemkin* fue relegado a cinematógrafos de segundo orden, y sólo después de la entusiasta reacción de la prensa extranjera pasó a las salas de estreno." También Anatoli Lunacharski, primer Comisario del Pueblo de la Instrucción Pública, abonó esta tesis: "Habitualmente se calla el hecho de que el *Potemkin* no tuvo éxito entre nosotros. Recuerdo la extraña impresión que recibí cuando entré en el Primer Teatro del Sovkino, en la plaza Arbat, adornado como una nave, con las máscaras vestidas de marineros. Hallé el cine casi vacío. Y éste fue el estreno del *Potemkin*. Sólo cuando el público alemán lo convirtió en un gran éxito fue dado de nuevo en Rusia."
Hace 40 años que se escribe sobre el *Potemkin*, que se lo analiza y que se lo exalta; quizá sea el film más estudiado de la historia del cine. En 1958, en la Exposición Internacional de Bruselas, un referéndum auspiciado por la Cineteca belga entre 117 historiadores del cine, de 26 naciones, le otorgó la primacía, con 100 sobre 117, en la lista de los doce mejores films de todos los tiempos.

La rivalidad con Pudovkin

Al año siguiente, en 1926, salió *La madre*, de Pudovkin. En su amigo-enemigo Vsévolod, Eisenstein tiene un competidor también en el plano teórico. En un artículo de 1929 expone del siguiente modo sus divergencias sobre el montaje: "El encuadre no es en absoluto un elemento de montaje. El encuadre es una célula de montaje. De igual modo que las células, al dividirse, dan origen a un fenómeno de otro orden, el organismo o el embrión, así también en el otro extremo del rebote dialéctico del encuadre hallamos el montaje. Pero, ¿qué es o qué caracteriza al montaje y, por ende, a su célula, el encuadre? El choque. El conflicto entre dos elementos opuestos uno al otro. El conflicto. El choque. Tengo ante los ojos una hoja de papel arrugado y amarillento. Se lee allí una anotación misteriosa: Unión-P y Choque-E.
"Esta es la sustancia de una acalorada disputa sobre el tema del montaje entre P (Pudovkin) y E (yo). Ya se ha convertido en un hábito. A intervalos regulares él viene a buscarme al atardecer y, a puertas cerradas, discutimos sobre cuestiones de principio. Alumno de la escuela de Kulesov, defiende con vigor el concepto de montaje como *unión* de trozos, en una cadena. Nuevamente, 'ladrillos'. Ladrillos combinados en serie para *exponer* una idea. Le opongo mi concepto del montaje como *choque*: la idea de que del choque de dos factores nace un concepto. Desde mi punto de vista, la unión no es más que un posible caso *especial*."
Anota Marie Seton: "Eisenstein sostenía que Pudovkin era un bufón; Pudovkin decía que Eisenstein era un superintelectual, de quien tenía piedad porque lo sentía incapaz de sentimientos humanos. Detrás de las actitudes oficiales de solidaridad artística, su antagonismo se agudizaba . . . Entre otros episodios, cada uno de ello compró un perro: Pudovkin llamó Eisenstein al suyo y le enseñó a dar la pata, y Eisenstein enseñó al suyo, al que llamaba Pudovkin, a echarse ante un silbido." En un carta de 1928 a su amigo francés León Moussinac, le escribió: "La diferencia que establece usted entre Pudovkin y yo . . . 'canto' y 'grito' es soberbia y . . . de brillante habilidad. Cada uno de los dos está muy contento y su vanidad personal le sopla al oído: tú eres el más fuerte . . . Por otra parte, me siento siempre lisonjeado cuando se me llama romántico, aventurero, bárbaro y desequilibrado. El hexámetro a la Pudovkin (cuya obra aprecio mucho, pero a quien no quisiera en modo alguno parecerme) es lo que más temo en el mundo."

El cine conceptual

Eisenstein se puso inmediatamente al trabajo. Los dos temas de gran actualidad en aquel momento, en la Unión Soviética, eran el desarrollo de la agricultura y los sucesos revolucionarios de China. Descartado por dificultades de diverso género —técnicas, financieras y también políticas— el proyecto de realizar un gran film en tres partes sobre la revolución china, comenzó la preparación de *La línea general*. Estaban junto a él los fieles Alexandrov y Tissé. En lugar de envanecerlo, el éxito del *Potemkin* lo impulsa a superarse. ("La equilibrada unidad del Potemkin obtuvo su máximo efecto gracias a la utilización total de su estilo. Por la vía del *Potemkin* ya no es posible progreso alguno.")
Comienza a desarrollar la teoría del "cine conceptual" (o intelectual), es decir, de un lenguaje cinematográfico capaz de comunicar, no solamente emociones y sentimientos, sino también conceptos políticos, científicos y filosóficos. "Ya es hora de que el cine —escribe— comience a operar con la palabra abstracta, reduciéndola a concepto concreto." Y anota también: "El dualismo entre la esfera del sentimiento y de la razón debe ser anulado por el nuevo arte. Es menester restituir a la ciencia su sensibilidad . . . al proceso intelectual su ardor y apasionamiento . . . Dar al medio formal la nitidez de una formulación ideológica."
Fue en ese período, probablemente, cuando comenzó a pensar en un film sobre *El capital*, de Marx.

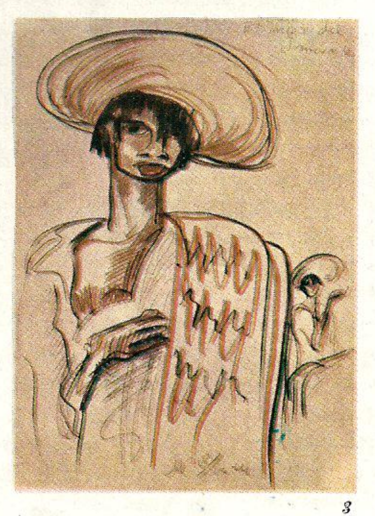
Una competencia de velocidad

Entre tanto, se prepara la celebración del décimo aniversario de la Revolución de Octubre. Mientras Pudovkin debe realizar *El fin de San Petersburgo*, Boris Barnet *Moscú en octubre* y Sub *El gran camino*, film de montaje, el Sovkino le encarga un film sobre los sucesos de Petrogrado, para lo cual destina una suma de medio millón de rublos, fabulosa para aquellos tiempos. Alexandrov colabora en la trama y asume también tareas de segundo director. El 13 de abril comienza la filmación. La rivalidad entre Eisenstein y Pudovkin, que reproduce en su nivel más alto la que ya había entre Dziga-Vertov y Kulesov, adquiere un relieve excepcional. Caso típico. Caso único, más que raro, los dos directores están empeñados en la realización de dos films de igual argumento, en el mismo período y en el mismo lugar. Las respectivas empresas cinematográficas (Pudovkin trabaja para el Mezrabpom) los acicatea para que terminen los films antes de los grandes festejos del 7 de noviembre. En retardo y, contrariamente a los rivales, sin una trama *de hierro* (eran los inconvenientes prácticos de un método, una teoría . . .), el grupo de Eisenstein trata de hacer milagros de organización filmando simultáneamente diversas escenas. La contribución de Alexandrov y de Tissé es más importante que nunca; de gran valor es también Vladímir Nilsen, uno de los ayudantes de Tissé. Se trabaja en condiciones de extrema tensión, hasta 14 horas por día. Para resistir este ritmo y esta fatiga, Eisenstein y los demás recurren a

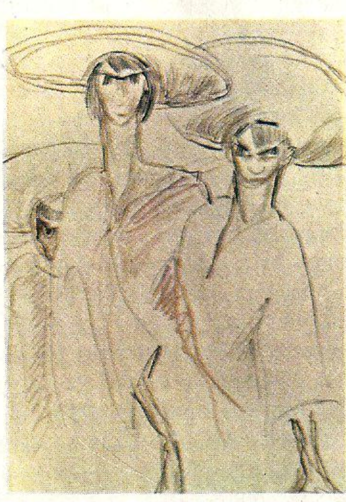
1



2



3



4

1. *Encuadre de* ¡Que viva México!

2. *Eisenstein dirige la filmación del encuadre anterior.*

3, 4. *Dibujos de Eisenstein hechos durante la preparación de la filmación de* ¡Que Viva México!

los estimulantes. Es un verdadero film de masas. Noche tras noche, tres o cuatro mil obreros, soldados y ciudadanos de Leningrado (Alexandrov habla de 11.000 personas a veces) se ofrecen voluntariamente para el asalto al Palacio de Invierno. El gobierno suministra tropas y uniformes, y pone a disposición de los realizadores el acorazado *Aurora*. Para obtener la energía eléctrica que necesitan los proyectores para las escenas nocturnas, se reducen a la oscuridad a barrios enteros. Pudovkin contó luego: "Yo bombardeaba el Palacio de Invierno desde el *Aurora* mientras Eisenstein lo bombardeaba desde la fortaleza de Pedro y Pablo. Una noche eché abajo parte de la balaustrada del techo y quedé aterrorizado por las posibles consecuencias; pero, por fortuna, la misma noche, Serguei Mijáilovich rompió 200 vidrios de los departamentos privados." Se decía en broma, pero sólo hasta cierto punto, que el Palacio de Invierno sufrió más daños por aquellos días que durante los sucesos de 1917.

A la cita del 7 de noviembre llegaron puntuales Pudovkin, Barnet y Sub (que hicieron, como dijo un crítico, un film de imágenes, un film de seudos hechos y un film de documentos y hechos), pero no Eisenstein. El material filmado era enorme, más de 70.000 metros de película. Mientras tanto la situación política interna sufrió un cambio importante, del que Eisenstein y sus amigos, absorbidos por su convulsivo trabajo, no se dieron cuenta exactamente: las disidencias entre el grupo gobernante, encabezado por Stalin, y la oposición, guiada por Trotski, se hace cada vez más aguda, hasta que en otoño de 1927 se resuelve con la derrota y la eliminación del segundo, que pasa en adelante a las filas de los "traidores". En *Octubre* se le concedía a Trotski, como exigía la verdad histórica, un papel de primera importancia. Aun antes de que estuviera terminado el montaje, se ordenó eliminar todas las escenas en las que aparecen Trotski y todos los otros revolucionarios que luego se alinearon junto a él (en la copia en circulación, Trotski sólo aparece en dos momentos). Nunca se ha sabido exactamente cómo reaccionó Eisenstein en esa situación: aun Seton es parca en detalles sobre esta circunstancia. Lo cierto, de todos modos, es que el montaje fue terminado en febrero de 1928. El 14 de marzo *Octubre* fue presentado en público; tenía 2.800 metros y duraba poco más de cien minutos. Según la concepción originaria de su autor, debía tener 4.500 metros y dividirse en dos partes: *Antes de octubre* y *Octubre*. La recepción fue negativa.

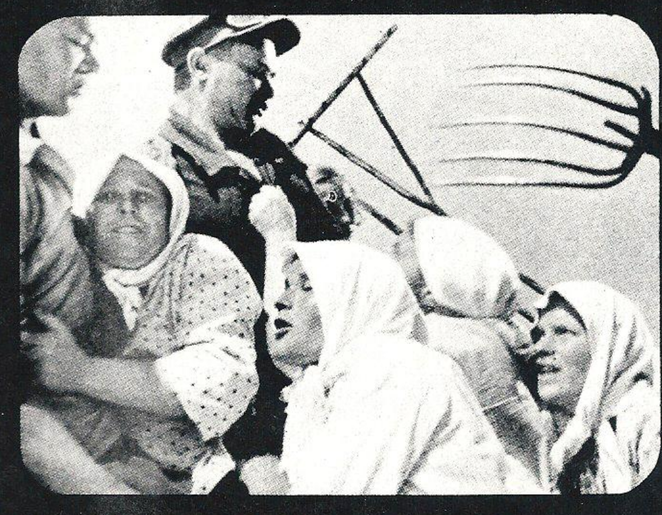
Las críticas a "Octubre"

"Parecía —escribe V. Shklovski— que la revolución hubiese sido hecha por estatuas: estatuas mitológicas, históricas, estatuas de bronce sobre los techos, leones sobre puentecillos, elefantes, ídolos y estatuillas. Un conjunto de esculturas. Un conjunto de esculturas en un bazar... Eisenstein se ha perdido en las diez mil habitaciones del Palacio de Invierno, como en una época se perdían en ellas los atacantes." Iván Anisímov, otro crítico, terminaba así su análisis: "El film está construido con una perfecta maestría. Pero es una magnificencia fría, que deja indiferente." El historiador Lebedev resume muy bien las reservas de fondo: "Convencido de que los hechos fundamentales de las jornadas de octubre eran universalmente conocidos, Eisenstein se preocupó por presentar, no esos hechos, sino —como él mismo admite— sus propias reflexiones e impresiones sobre ellos." Al menos, desde cierto punto de vista, éste es —involuntariamente— un bellísimo elogio. Obra desconcertante y casi esotérica, genial y muy desequilibrada, fragmentaria y poderosa, riquísima de sugerencias y de invenciones, *Octubre* fue un texto estudiado con suma atención por críticos y teóricos, una piedra miliar del cine experimental. Puede entenderse la incompresión de la crítica soviética de aquel entonces frente a un film que rechazaba la trama, los personajes, los actores, los héroes y no permitía ni siquiera a Lenin asumir un papel protagónico. Solamente la multitud es protagonista. *Octubre* es, sin duda, el film de un socialista libertario, y de un artista que reacciona polémicamente con la exasperación de las formas ante su malestar frente a una ocasión conmemorativa y a un tema de pasajes obligados.

Una cita en el Kremlin

El fracaso de *Octubre* no lo perturba más de lo que lo exaltó el triunfo del *Potemkin*. Con inconmovible pasión retoma su trabajo en *La línea general*. Ha pasado más de un año, la colectivización de los campos ha progresado velozmente, gran parte del material ya filmado ha sido superado y, además, quizá también porque el tema que debe abordar es el de una revolución pacífica, siente la necesidad de separarse de sus concepciones del "tipo" para acercarse al hombre, al personaje. Infatigable, siempre con la colaboración de Alexandrov, "el hombre que sabía traducir a los términos más simples sus complicadas ideas" (M. Seton), reinicia la programación de las escenas. Ya no está presente el tábano de *Octubre*. Comienza a filmar las escenas exteriores en la primavera de 1928 y las termina en agosto; luego vuelve a Moscú con la "troupe" para la filmación de las escenas en interiores. En ese verano aparece en la revista *La vida del arte* el llamado Manifiesto sobre el Cine Sonoro, firmado por Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov. En la primavera de 1929 se termina el montaje, pero antes de distribuirlo, se examina el film en varias proyecciones privadas. Después de *Octu-*

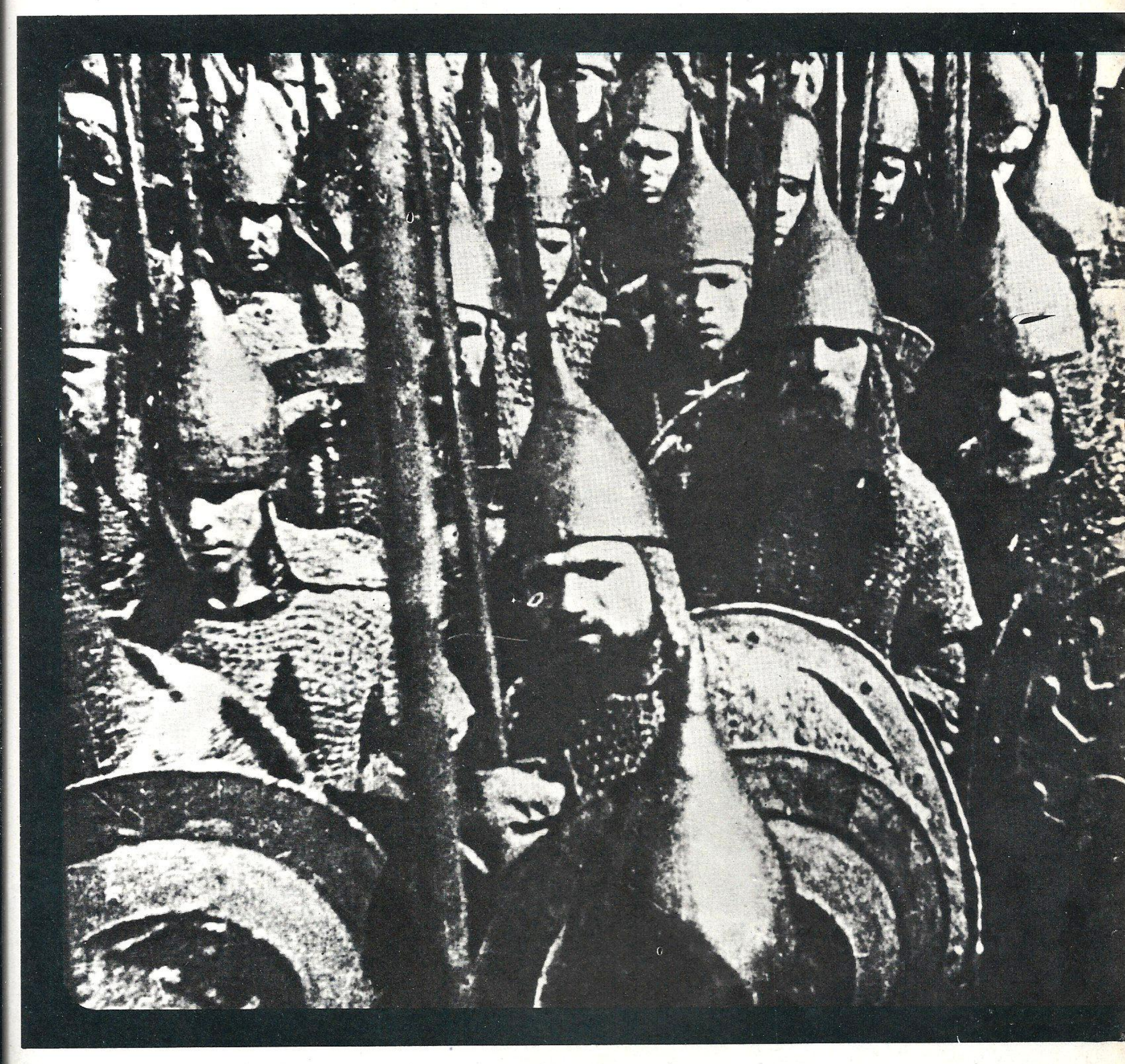
En la página de al lado: a la izquierda, algunos encuadres del film Octubre *(Diez días que conmovieron al mundo); a la izquierda, encuadre del film* La línea general *(Lo viejo y lo nuevo).*





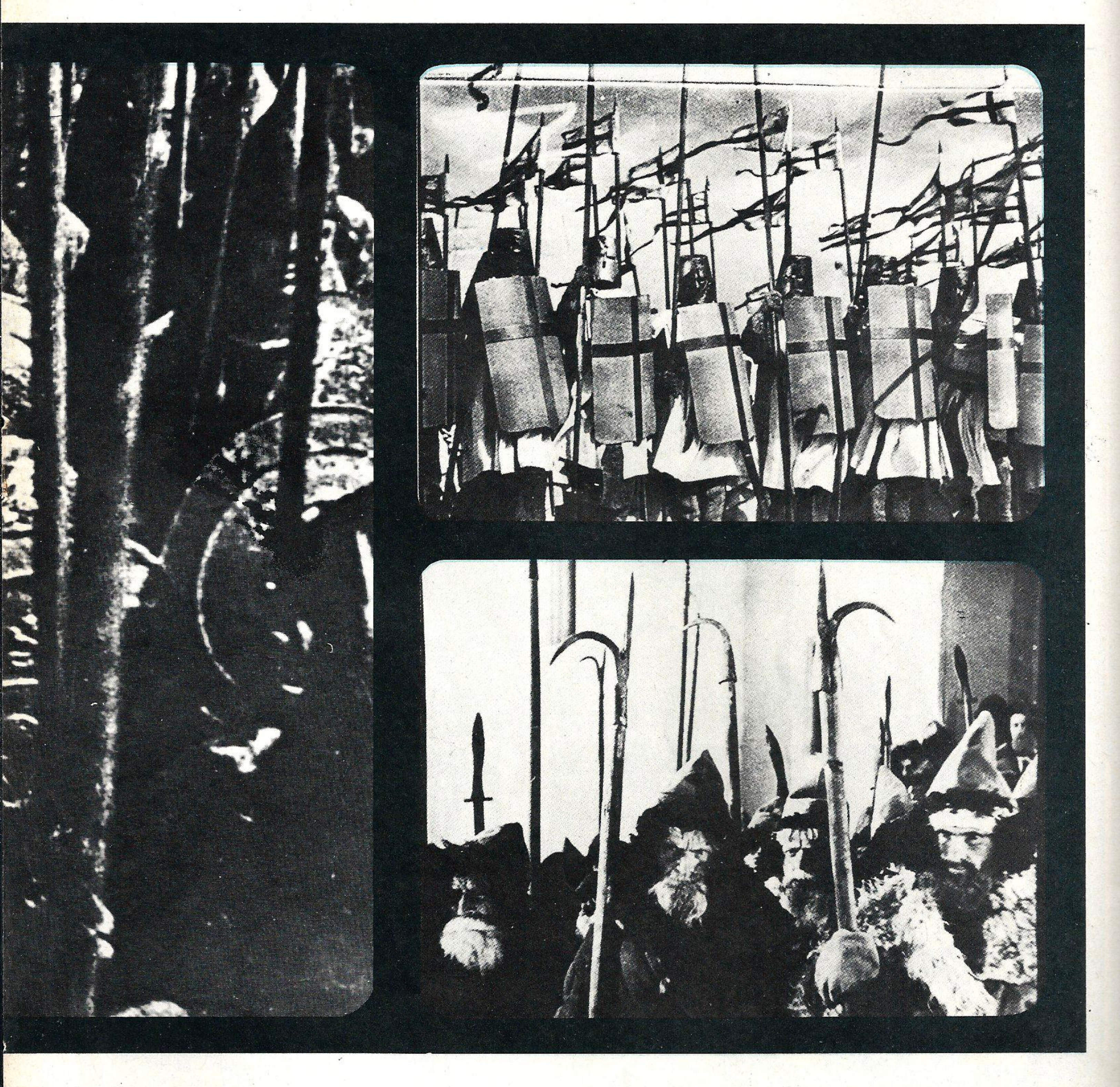






bre, ya no se quiere correr riesgos, evidentemente; además, la época de la libertad revolucionaria está terminando, se echan las bases del realismo socialista y la subordinación de las manifestaciones culturales y artísticas a los imperativos ideológicos y políticos es más rigurosa. Ya no se toleran más desviaciones. El mismo Stalin cita a Eisenstein y a sus colaboradores, y en presencia de Molotov y Voroshilov les da una pequeña lección sobre la importancia del cine y sobre las responsabilidades de los cineastas soviéticos, lamenta su superficial conocimiento de los textos de Marx y los insta a mirar de frente a la realidad, a estudiar la vida y a aprender de ella. Moraleja: Eisenstein debe hallar el "correcto" final de *Lo viejo y lo nuevo* (también el nuevo título es una sugerencia proveniente de las altas esferas). "Durante otros dos meses —concluye Leyda— la 'troupe' recorre, trabajando siempre, toda la Unión Soviética; como resultado final se introdujo un trivial epílogo sobre el vínculo entre campesinos y obreros que habría podido aparecer en cualquier otro film."

A un intelectual americano, H. L. Dana, que lo visita mientras trabaja en el montaje de *Lo viejo y lo nuevo*, le declara: "No soy un realista. Soy un materialista: creo que es la materia lo que provoca sensaciones en nosotros. Escapo del realismo yendo hacia la realidad." En una carta del 4 de junio de 1929 dirigida a Moussinac, escribe en un pintoresco francés: "... Estoy obligado a agregar a *La línea general* una especie de semi-epílogo patético. El film estaba ya montado y ya estaban listas muchas copias. Antes terminaba el film *líricamente* (parodiando un poco a Chaplin). Y he aquí que debimos liar nuevamente nuestros bártulos y salir otra vez a recorrer las *estepas eslavas*, como dicen en Francia. Acabo de volver de un viaje notable por el Cáucaso Norte y Ucrania. He visto con mis ojos qué es *la construcción del socialismo*. No hay nada más patético ni más heroico. La labranza de inmensos campos de los nuevos *sovjozes*



Caballeros teutónicos y campesinos rusos se enfrentan en la batalla de Alejandro Nevski.

(formados este año), los inmensos talleres en construcción. He pasado por lugares donde hace tres años solo había llanuras interminables y donde ahora se construyen enormes fábricas (que ya están semiterminadas). Los talleres todavía no están cubiertos por techos y ya comienzan a trabajar. Es extraordinario, algo casi imposible de describir. A fuerza de hacer propaganda, se termina involuntariamente por creer en ella. Todo cardenal es ateo. Y he aquí que, repentinamente, se ve en la realidad pura lo que se dice, se proclama y se escribe... Mi idea fija es *movietonizar* (sonorizar, N. de la R.) *La línea.* Será necesario hacerlo en el exterior. Todavía no estoy seguro de

que se logre hacerlo como *I like it* [me gusta]. Por ello, esto queda entre nosotros. Mis vicisitudes *épilogiques* terminarán, espero, dentro de un mes (cortes, copias, etc.). Luego quiero hacer el *moviettonement* y, después del estreno en Europa, ir a los Estados Unidos. Los *USA* no me interesan en modo alguno en la parte hollywoodense. Quiero ver el país . . . Y luego la técnica sonora. Estoy seguro de que le pertenece el porvenir del cine."

La edificación socialista

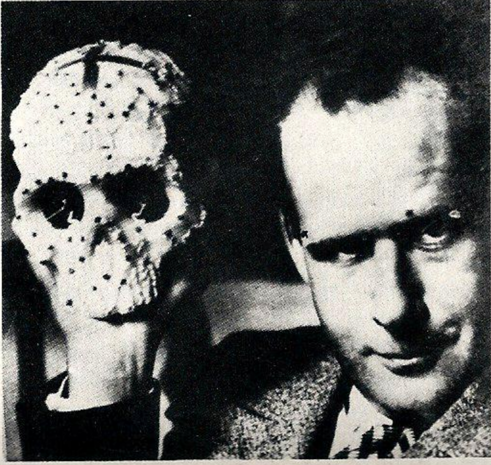
Cuando se dio *Lo viejo y lo nuevo,* la acogida de la crítica soviética y extranjera fue aún más adversa que en el caso de *Octubre.* Todos, o casi todos reconocen sus grandes valores estilísticos, pero en el plano ideológico la insatisfacción es general. Una vez más, la falta de unidad narrativa y los desequilibrios del film provocan perplejidad, reservas y críticas severas. Abundan las dudas acerca de la utilidad de un film que muchos —confundiendo el cine de la edificación socialista con un cine socialista de edificación— habrían deseado que fuera didáctico. En Occidente, en cambio, se lo juzga hasta demasiado didáctico.
Era octubre de 1929. Tres meses antes, Eisenstein, Alexandrov y Tissé habían abandonado la Unión Soviética para permanecer en el exterior por tiempo indeterminado. Primera etapa: Berlín. Cada uno de ellos tenía en el bolsillo 25 dólares.

El viaje por Occidente

Alemania, Suiza, Inglaterra, Francia, Estados Unidos . . . La permanencia en el exterior duró dos años y nueve meses. En Berlín ya había estado en 1926 para colaborar con Edmund Meisel en la composición del comentario musical al *Potemkin.* Había conocido a Fritz Lang, a quien admiraba, y no es improbable que haya vuelto a ver en aquella ocasión a su padre, quien continuaba trabajando como ingeniero. Esta vez, se quedó en Berlín varias semanas, trabajando en la versión alemana de *Lo viejo y lo nuevo.* Con Hans Richter, Walter Ruthman y otros amigos alemanes, se trasladó a Suiza, al castillo de La Sarraz, cerca de Lausana, donde se realiza entre el 2 y el 7 de setiembre el Primer Congreso Internacional del Cine Independiente. Se quiere estudiar la formación de una liga de los cineclubs existentes por entonces en los diversos países europeos. En el comité de honor figuran los nombres de Bruno Barilli, Gide, Waldo Frank, Marinetti, Pirandello, Ramón Gómez de la Serna y Stefan Zweig. Además de los alemanes y de los tres soviéticos, están presentes los italianos Enrico Prampolini y Alberto Sartoris, los franceses Jean-Georges Auriol y León Moussinac (quien ya había conocido a Eisenstein en Moscú, en 1927), los ingleses Ivor Montagu y Jack

1, 2, 3. Encuadres de ¡Que viva México!

4. Eisenstein, en México (1931), tiene en la mano una confitura local en forma de cráneo.



Isaacs, el brasileño Alberto Cavalcanti, el norteamericano Evans Montgomery y el japonés Hiroshi Hijo. Más que un fatigoso congreso fueron unas alegres vacaciones. Entre sus resultados concretos, en efecto, se contó la improvisación de un cortometraje con carácter de parodia, dirigido por el mismo Eisenstein con la colaboración de Richter y Moussinac. El tema era la liberación del cine de sus cadenas comerciales gracias a la acción de los cineastas independientes. Los autores del film participaban también en él como intérpretes. Eisenstein se disfrazó de Don Quijote. La película luego se extravió. Terminado el Congreso, el trío soviético se detiene en Zurich, donde los espera el productor soviético Wechler para discutir el proyecto de un film sobre el control de la natalidad. (Eisenstein le dice a Wechler: "Oiga, si me deja hacer abortar a todo Zurich, la cosa puede empezar a interesarme. Pero la historia de una mujer, ¡no!") Eisenstein y Alexandrov vuelven a Berlín, dejando en rehén al juicioso Tissé; éste trabaja como operador y gana algunos francos, muy útiles para el trío que estaba sin un céntimo. Después de un mes de intensa vida berlinesa, llena de encuentros importantes (Toller, Piscator, Lang, Pabst, Pirandello, Einstein y Brecht), se dirigen a París, otro punto crucial de la cultura europea. Allí Eisenstein conoce a Joyce, Marinetti, Cocteau, Blaise Cendrars, Robert Desnos y Léger. Eisenstein turista y viajero es tan infatigable como Eisenstein cineasta. Invitado por el Partido Comunista inglés, va a Londres para dar una conferencia en la London Film Society; durante su estadía, Hans Richter filma un cortometraje de vanguardia y Eisenstein, vestido de *policeman* (policía), improvisa con mordaz humor un *ballet de Bobby*. Siempre para dar conferencias y sostener debates, se traslada a Bélgica, donde visita a James Ensor y pasa días enteros en los museos. Luego va a Holanda, donde lo atrae sobre todo Van Gogh, y encuentra a un joven documentalista de talento, Joris Ivens. Viaja a París con Jean Mitry y Moussinac, y luego recorre Francia, desde Chartres hasta Bourges, desde Verdún hasta Limoges y la Costa Azul. Vuelve a Berlín para dar otra conferencia, y luego de nuevo a Londres, donde se encuentra muy a su gusto en el ambiente universitario de Cambridge. Tiene 32 años; ya lo llaman Su Majestad Eisenstein, sueña con América, pero en Inglaterra confía a sus amigos que quisiera abandonar el cine para dedicarse a los estudios filosóficos, a las investigaciones científicas, a la enseñanza y terminar sus días en la paz de esos claustros. Dice a Richter: "Estoy superando el cine; me parece una forma demasiado primitiva de expresión para mi personalidad."

Mientras tanto, en París, Alexandrov y Tissé, que tienen los pies en la tierra, han comenzado a filmar una breve película musical de carácter experimental, *Romance sentimental,* financiada por un joyero, marido de una cantante rusa emigrada, con una condición: que Eisenstein figure con Alexandrov como director. Eisenstein accede, pero su contribución se limita a una distraída consulta. En París, el 17 de febrero de 1930, es invitado a dar una conferencia en la Sorbona, con proyecciones de *Lo viejo y lo nuevo,* pero el famoso prefecto de policía Chiappe prohíbe la proyección a último momento. Diez meses después, el mismo Chiappe, a solicitud de la prensa de derecha y de las asociaciones patrióticas y religiosas, hace sacar el blasfemo *La edad de oro* del cartel del Studio 28. (Luis Buñuel se tomará una alegre venganza 34 años después, con *El diario de una camarera.*)

Un contrato para Hollywood

Eisenstein espera con impaciencia que le llegue de los Estados Unidos la invitación prometida. Desde hace al menos un año, se habla en Hollywood de ofrecer al famoso Eisenstein la dirección de un film norteamericano. Se dice que la MGM y la *Universal,* sobre todo, están interesadas en la iniciativa, y también en el negocio, porque lo ven principalmente como un clamoroso hecho periodístico y publicitario. En la espera, aun en medio de empresas culturales y trabajos teóricos, no se resigna a la inacción creadora y pasa de un proyecto a otro, en busca de un tema adecuado para un productor occidental: *El camino para Buenos Aires,* inspirado en un "reportaje" de Albert Londres sobre la trata de blancas; una biografía de Sir Basil Zaharoff: una adaptación de *Las armas y el hombre* de Shaw; un film sobre el *Ulises* de Joyce (quien, aun semiciego, quiso ver el *Potemkin*). Finalmente llega a París Jesse L. Lasky, enviado por la Paramount: le ofrece un contrato de seis meses a 500 dólares por semana. Eisenstein le responde que sin sus dos colaboradores no se mueve. Lasky le propone un contrato de seis meses y 900 dólares para los tres. Hecho el trato, se firma. Pero desde Moscú el Sovkino quiere garantías: la promesa de volver al cabo de los seis meses, trabajar en la patria durante otros seis meses y luego, eventualmente, volver a los Estados Unidos.

En los primeros días de mayo se embarca para Nueva York, solo. Alexandrov y Tissé se unen a él unas semanas después, una vez terminado *Romance sentimental.* Su permanencia en los Estados Unidos se parece a la permanencia en Europa: viajes, conferencias, encuentros con personalidades de la cultura y del cine, recibimientos, etc. Hay varios proyectos de films rechazados: *La guerra de los mundos* de Wells; *La casa de vidrio,* inspirado en la novela *Nosotros* de Zamiatin; *El oro de Sutter,* basado en *L'or* de Blaise Cendrars, que había leído en París; y finalmente el "treatment", escrito con Montagu y Alexandrov, de *Una tragedia americana* de Dreiser. Hay una sola diferencia: los ataques de los periódicos y de las asociaciones de derecha son más violentos que en Europa. Sobre todo, son más histéricos. Lo llaman judeo-comunista, asesino, bandido soviético, bastardo asiático, segador de cabezas, perro rojo, sádico monstruo, etc. El 23 de octubre de 1930 la *Paramount* anuncia la rescisión del contrato por mutuo acuerdo. El 24 de noviembre Eisenstein firma con la señora Mary Craig Sinclair, mujer del escritor de izquierda Upton Sinclair, un contrato que le asegura una financiación de 25.000 dólares "por la realización de un film llamado por ahora, genéricamente, film mexicano".

El encuentro con México

Cinco meses después de su desembarco en Nueva York, los tres amigos abandonan en tren Los Ángeles para dirigirse a Ciudad de México. En el Hotel Imperial, apenas deshechas sus pocas valijas, el trío es detenido por razones de seguridad: Eisenstein pasa su primera y última noche en prisión. Lo dejan en libertad, pero durante algunos días lo hacen vigilar: estamos en un país social-demócrata. Comienza su consabida gira artístico-turístico-cultural. Le hace de guía Agustín Aragón-Leiva, etnólogo y estudioso del arte mexicano. Conoce a Diego Rivera y a los otros pintores locales famosos: Siqueiros, Orozco, Jean Charlot y Roberto Montenegro. Los dos últimos hacen de él un retrato. Durante tres meses recorre México, lee, estudia, interroga, dibuja, escucha, medita, hasta que, en un libro de Anita Bremer, *Ídolos detrás del altar,* descubre la clave de su film. Lo describe así en una carta a Upton Sinclair: "Los conceptos dominantes: la Vida y la Muerte, el amor del hombre y de la mujer, la adoración de la divinidad, el Amor y la Muerte, el Cuerpo y el Espíritu . . . la gran sabiduría de México en el pensamiento de la muerte, la unidad de la muerte y de la vida. El eterno ciclo. Y la sabiduría aún mayor de México: superar en la alegría el pensamiento de la muerte. El Día de los Muertos en México: día de inaudita alegría."

Las escenas, que debían desarrollarse en diez rollos (poco menos de dos horas), comprendían un prólogo, cuatro episodios y un epílogo. Los cuatro episodios eran en orden: *Sandunga, Magüey, Soldadera,* porque en *Fiesta* Eisenstein pretendía insertar una secuencia de la Pasión.

Es un fresco lírico y épico: el nacimiento de una nación a través de las tribulaciones de un pueblo. En México ha encontrado un pueblo que *hace* su historia, como todos los otros, pero que también *es* su historia de un modo casi palpable.

Pasan los meses, comienzan los primeros roces con los esposos Sinclair y los otros financiadores norteamericanos. Su ritmo de

EISENSTEIN



kommt
Sonntag
20. Okt.
und zeigt seine besten Filme!
U. a. auch aus der soeben vollendeten „GENERALLINIE"
in der
Schauburg
Millerntor
vormittags 11 Uhr
(Kassenöffnung 10 Uhr)

Am Sonntagmorgen 20. Oktober, 11 Uhr geht alles in die SCHAUBURG MILLERNTOR

Der Filmkünstler EISENSTEIN, der wegen Erkrankung seinen Vortrag auf den kommenden Sonntag verschieben mußte, spricht anschließend über die russische Filmproduktion.

Karten sind im Vorverkauf zu haben:
Im Büro des Volks-Film-Verbandes, Kaiser-Wilhelm-Str. 67, Hochpart., tägl. 4-7 Uhr nachm.; sowie bei Wichers, Steindamm, Kasse, Alsterarkaden, Tietz, Jungfernstieg; Bejöhr, gegenüber Thalia-Theater, Buchhandl. Viva, Valentinskamp

Volks Film-Verband, Hamburg

1

CLUB DU CINÉMA D'OSTENDE

CHER MEMBRE,

Nous avons le grand plaisir de vous inviter à assister à la **séance cinématographique extraordinaire**, qui aura lieu sous les auspices du Club du Cinéma, au **Cinéma Forum, 7, rue de Flandre, le samedi 1 février, à 2 1/2 heures précises.**

Le génial auteur du « Cuirassé Potemkine »

SERGE EISENSTEIN

le grand metteur en scène russe
une des plus importantes figures du cinéma international viendra présenter son dernier film

LA LIGNE GÉNÉRALE

(film éducatif, destiné aux paysans russes et démontrant la nécessité d'utiliser un outillage agricole perfectionné).
L'œuvre la plus prodigieuse, qui ait été réalisée depuis que le cinéma existe (selon l'avis des plus éminents critiques de Berlin, Paris et Bruxelles)
EISENSTEIN parlera de l'organisation du cinéma russe.

Le prix des places pour les membres du club est fixé à 6 et 4 fr. (Exhiber la carte de membre au contrôle). Pour les non-membres : 10 et 6 fr.
En prévision de l'affluence, les guichets du Forum délivreront des tickets à l'avance aux heures d'ouverture du Cinéma.

Nous ne doutons pas, Cher Membre, que vous ne manquerez pas de venir acclamer l'un des plus grands metteurs en scène qui soient et qui ont su donner au cinéma cet élan et cette signification qui en font un des arts les plus puissants.
LE COMITE.

Imp. Unitas, Ostende. — 7047

2

Columbia University
in the City of New York
UNIVERSITY EXTENSION
THE INSTITUTE OF ARTS AND SCIENCES
THE INTERNATIONAL INSTITUTE OF TEACHERS COLLEGE
DEPARTMENT OF ECONOMICS
LECTURE
THE CINEMA AS ART
illustrated by selections from a recent film
By
SERGEI M. EISENSTEIN
Russian Film Director
Instructor, State Technical Institute of the Cinema Moscow
PROFESSOR JOHN DEWEY Presiding
WEDNESDAY, MAY 21, 930, 8:15 P.M.
McMILLIN ACADEMIC THEATER, BROADWAY AT 116TH STREET
ADMIT TWO

3

La obra de Eisenstein provoca gran interés en todo el mundo. En Alemania (octubre de 1921, 1), en Bélgica (febrero de 1930, 2) y en los Estados Unidos (mayo de 1930, 3), el director ruso es invitado a discutir públicamente su actividad de artista y de organizador.

Dibujos de Eisenstein para los vestidos de la representación de El mexicano *(4, 5, 6).*

trabajo es inconciliable con el de una producción nortemericana. Los gastos han llegado a los 53.000 dólares, más del doble de la cifra prevista en el contrato. Con la misma cifra, poco después, el norteamericano Jack Conway filma solamente una secuencia de *Viva Villa*, mientras que Eisenstein ya ha enviado 35.000 metros de película impresionada. No habiendo en Ciudad de México un laboratorio de revelación, trabajan a ciegas y sin poder controlar lo que hacen hasta muchas semanas después. Justamente por ello, filma cada encuadre dos, cuatro y diez veces. Y los costos aumentan.

Entre el otoño y el invierno de 1931 la situación se precipita. En una carta de diciembre de 1931 al amigo Seymour Stern, le escribe: "No sé lo que me reservará el porvenir; pero sé que la gravedad de mi situación actual no tiene precedentes, si bien me he encontrado muchas veces en situaciones similares . . ."

Para rebalsar el vaso, el escándalo. Escribe Seton: "Quizá para ocultar su propia angustia por la suerte del film, y siguiendo su instinto clownesco, se abandonaba a ciertas estrepitosas excentricidades, que hicieron circular en México muchos chismes sobre su presunta conducta irregular e inmoral."

Sin embargo, no faltaron las mujeres en su vida, comenzando por la dulce, devota e inteligente Pera Attaseva, quien lo conoció en 1927, cuando era secretaria del servicio cinematográfico y fue también, legalmente, la compañera de su vida, como se confirmó oficialmente después de la muerte del director. También con la actriz Elena Teléseva, su colaboradora y ayudante en *El prado de Bezin* y *Alejandro Nevski*, y con la misma Marie Seton tuvo una relación de amistad anorosa, pero ¿hasta qué punto íntima? De dar crédito a la Seton, quien entre otras cosas lleva sus escrúpulos biográficos hasta referir dos *flirts* con las bailarinas Valeska Gert (en Berlín, en 1928) y Sara Mildred (en Nueva York, en 1932), Eisenstein murió virgen.

El progresista Upton Sinclair

A mediados de enero de 1932, cuando sólo le falta filmar el episodio de la *Soldadera*, los Sinclair le ordenan interrumpir la elaboración del film, del que ya ha enviado 64.000 metros de negativo impresionado. Le bastarían solamente un mes y otros 10.000 dólares para terminarlo.

El 14 de marzo, después de haber esperado un mes en Laredo la visa de ingreso a los Estados Unidos, el trío abandona México en automóvil. Un mes después, a bordo del *Europa*, Eisenstein se embarca solo para Bremen. Upton Sinclair no cumplirá nunca la promesa de enviarle el negativo a Moscú. Para recuperar los fondos, y luego para financiar su propia campaña electoral, este progresista cede el material a Sol Lesser, especialista en tarzanería, que excava de él *Thunder over Mexico* (Tempestad sobre México, 1933), basado principalmente en el episodio *Magüey* y fragmentos del prólogo y del epílogo, *Death Day* (Día de los Muertos, conocido en Europa como *Kermesse funèbre*) y *Eisenstein en México*, dos cortometrajes. Cuando llegaron estas noticias, "parecía que Eisenstein iba a enloquecer", escribe Seton. "Durante tres semanas, encerrado en su habitación, pasó del más impresionante y angustioso mutismo a terribles y tempestuosos accesos de desesperación, para recaer nuevamente en una crisis depresiva. Ya no le importaba nada ni nadie: a un golpe como ése no podía sucederle ninguno peor."

En 1939, Marie Seton se enteró de que había todavía disponibles 45.000 metros de negativo, además de los duplicados del material usado para *Thunder over Mexico* y los cortometrajes. Después de haberse ofrecido inútilmente para hacer de intermediaria entre los norteamericanos, por una parte, y Eisenstein y las autoridades soviéticas, por la otra, adquirió personalmente 5.000 metros de película que, con la ayuda técnica de Paul Burnford, montó en un film de una hora de duración, *Time in the Sun* (Tiempo en el Sol), que salió en los Estados Unidos en el otoño de 1940. Luego Sinclair vendió otro material a la sociedad Bell & Howell que extrajo de él cinco documentales didácticos, reunidos a veces con el título de *Mexican Symphony*. El suplicio había terminado. Eisenstein vio *Thunder over Mexico* y *Time in the Sun* en 1946. Su comentario fue: "Lo que ha hecho, como montaje, es más bien lamentable." En 1955 Jay Leyda se enteró de que Sinclair, quizá por falta de otros adquisidores, había depositado el negativo sobreviviente en la cineteca del Museum of Modern Art de Nueva York. En lugar de arriesgarse con un montaje, Leyda eligió la solución filológicamente más rigurosa y respetuosa. Sin intervenciones personales, unió 8.000 metros de material cinematográfico bajo el título de *Estudios para el film mexicano de Eisenstein.*

"Este material en bruto —escribió luego— demostraba el método de trabajo utilizado por un grupo de artistas disciplinados y llenos de fantasía, desmentía los rumores de que aplicaban un método de producción caprichoso y ruinoso. Tras los "kilómetros" de película había una lógica. Si no podíamos tener el arte de Eisenstein . . . podíamos al menos tener su lógica . . . Una tragedia nos impidió tener un gran film, y creo que habría sido el mejor film de Eisenstein; pero la tragedia también permitió estudiar los métodos de trabajo de un gran cineasta, tal como antes nunca había sido posible."

En 1957, después de un viaje a los Estados Unidos en el que se encontraron con Richard Griffith, director de la cineteca del Museum of Modern Art, Alexandrov y Tis-

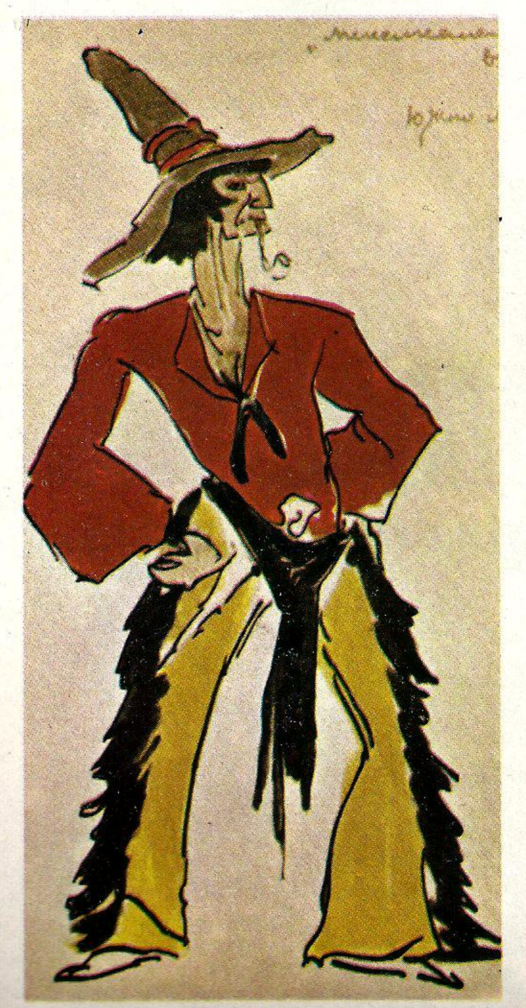


4

sé publicaron una carta abierta en la revista *Iskusstvo Kino,* en el que afirmaban su deseo de retomar y terminar el trabajo interrumpido 25 años antes. Luego no se supo nada más del proyecto.

Dado de baja

Cuando en la primavera de 1932 vuelve a la patria, Eisenstein, que tiene 34 años y representa por lo menos diez más, encuentra a su país tan cambiado como él. Los ausentes están equivocados, dice también un refrán ruso: ya no existe Su Majestad Eisenstein. En 1931 había salido un ensayo de Anisímov, en el cual, entre halagos y homenajes a su mérito, se plantean reservas de fondo. Se lo considera, para decirlo claramente, un pequeño-burgués, un "compañero de ruta", esto es, alguien que, como artista, "no sabe mostrar auténticamente ni siquiera su propia época". Es, evidentemente, la línea oficial, porque en la edición de 1932 de la Enciclopedia Soviética se lo define como "un representante de la ideología del estrato revolucionario de la intelectualidad pequeño-burguesa, llevado a seguir las huellas del proletariado".
Boris Sumiatski, director de la cinematografía, le demuestra de diversas maneras que lo considera digno de ser castigado y "dado de baja". Según Leyda, no hizo nada por resolver la cuestión del film mexicano; más tarde, se supo que hasta estimuló a Sinclair en su actitud. Eisenstein, mientras tanto, continúa haciendo proyectos que, uno tras otro, son desaprobados o saboteados. *MMM* (Maxim Maxímovich Maxímov), una comedia satírica, es rechazada; *Su Majestad Negra,* film sobre la revolución de Haití, fue archivado aunque ya se había escrito parte del desarrollo y Paul Robeson, que debía ser su protagonista, hubiese ido dos veces a Moscú para discutir el proyecto. No le queda más que aceptar la invitación a conducir los cursos de dirección en el GIK, Instituto Estatal de Cinematografía. Otro proyecto de realizar un film histórico sobre Moscú, visto a través de diversas generaciones de una familia, es rechazado, al igual que el siguiente, basado en *La condición humana* de Malraux.
Alexandrov, que ya en las últimas semanas de la estadía en México había chocado con Eisenstein, disminuye los contactos con su maestro. Se había percatado de la dirección en que soplaba el viento, y cuando Sumiatski le propuso realizar una comedia musical, aceptó sin consultar con su amigo. "Fue otra puñalada —escribe Leyda— pero Eisenstein la soportó con la calma y la comprensión de Freud cuando tomaba conocimiento de alguna defección de sus filas." *Muchachos alegres* de Alexandrov obtuvo un gran éxito en todos los niveles: Grigori es un hombre que ha triunfado. El mismo año sale el primer film de los hermanos Vasíliev, *Chapaiev.* Es un triunfo. Eisens-



5



6

1. Moscú, en 1928. Con un actor japonés Kabuki.

2. Una escena de filmación de Iván el Terrible.

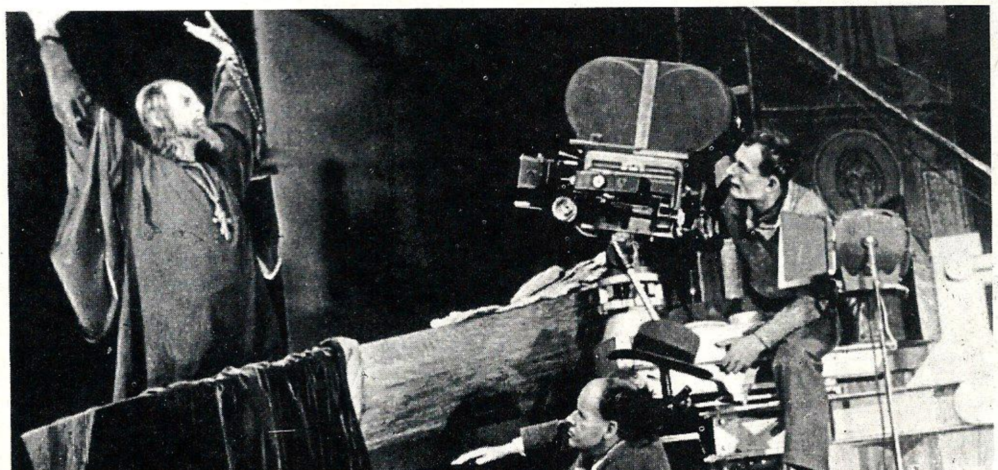
3. Encuadre de Iván el Terrible.

4. S. M. Eisenstein en Hollywood, fotografiado frente a un fondo de rascacielos estilizados.

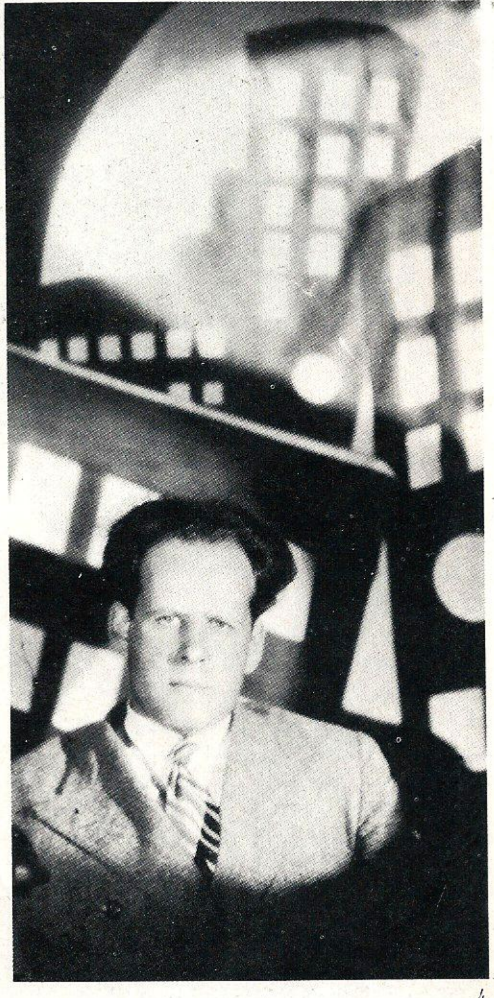
5. De izquierda a derecha: E. Tissé, D. Fairbanks y S. M. Eisenstein.

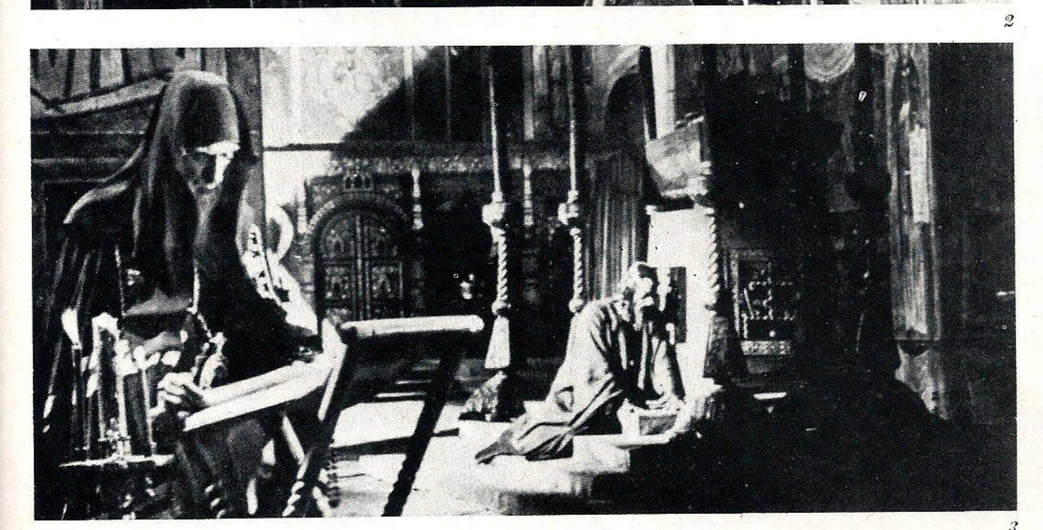


1



2





3

4



5

tein lo señala como primer ejemplo de un "tercer período" en la historia del cine soviético, síntesis del film de masas del primer período con las historias individuales y naturalistas del segundo.

En enero de 1935, para celebrar el décimoquinto aniversario del cine soviético, se realizó en Moscú una importante conferencia sobre los problemas creativos del cine. Se lo llama e Eisenstein para presidirlo. La Conferencia Constructiva del Pleno de los Trabajadores de la Cinematografía soviética se inicia con un discurso de cuatro horas de Dínamov, representante del Comité Central del Partido, quien entre otras cosas critica severamente las teorías y los films de Eisenstein, a quien define como "un artista intelectual capaz de concebir ideas que pueden conmover el mundo, pero siempre y solamente ideas, en contra de la exigencia, para el cine soviético de 1935, de una expresión humana rica de emotividad y de belleza, de vida y de sentido de la realidad." Después de él toma la palabra Eisenstein, que desarrolla un amplio, tranquilo y problemático informe, blanco de muchas intervenciones posteriores y, sin embargo, epicentro de toda la conferencia. Es un informe tan complejo que Pudovkin lo define, no sin sarcasmo, "una vía láctea", y, cargando las tintas, define a su autor como "un Goethe nebuloso". Con diversos matices, todos lo atacan. Solamente Kulesov, en una brevísima intervención, se alinea sin reservas a su lado y habla explícitamente de envidia. Durante la conferencia, el 11 de enero, se realiza en el Bolshoi una fastuosa fiesta con una solemne entrega de premios. Sumiatski, Pudovkin, los dos Vasíliev, Dovzhenco, Chaureli, Kozínchev y Trauberg reciben la Orden de Lenin. La Orden de la Bandera Roja del Trabajo es asignada a muchos funcionarios. Se concede la Orden de la Estrella Roja, entre otros, a Vertov y Alexandrov. A Gardinx y a Boris Babochkin, el intérprete de *Chapaiev* se les otorga el título de Artistas del Pueblo. A Eisenstein sólo le toca una condecoración de cuarto grado, el título de Artista Emérito, junto con Tissé, Kulesov, Zarki, Yutkévich, Protozánov, Roshal, Golovnia y la Preobrazhénskaia. Es una honorable compañía, pero a nadie se le escapa que para Eisenstein es una humillación.

El primer film sonoro

El 15 de enero, como presidente de la conferencia, debe cerrar sus trabajos. Lo hace con un discurso desusadamente simple y oratorio, dirigido totalmente a una movilización de los afectos. El énfasis no logra esconder su amargura. Dice entre otras cosas: "... He sentido que ese reconocimiento era para mí un imperativo categórico para retomar la actividad productiva, tanto más cuanto que lo recibí sin haber hecho ningún trabajo creador en los últimos años. En lo concerniente al nivel de ese reconocimiento, debo decir que si hubiese tenido que darlo yo a un hombre que se encontrara en mi posición, no le habría dado uno mayor, aunque le hubiera destrozado el corazón. Y yo compañeros, debo decir que no tengo en absoluto el corazón destrozado.

Y no lo tengo porque un corazón que late tendiendo a la realización de un ideal soviético no se destroza."

Eisenstein se puso al trabajo para preparar su primer película sonora, *Bezin lug* (El prado de Bezin), que, como *Lo viejo y lo nuevo*, es de ambiente agrícola. La escenografía es de Alexandr Rzeseveski; la idea y el título están tomados de las *Memorias de un cazador* de Turguéneiev. El sonido le plantea el problema de los actores profesionales, por los cuales tiene una aversión que no es solamente teórica. Se limita a Boris Zachava, director del Teatro Vajtángov. y a Elena Teléseva, actriz y profesora del Teatro de Arte de Moscú. Además del fiel Tissé, tiene a su lado a la amada Pera Attáseva, como ayudante de dirección, y a cuatro alumnos del Instituto, entre ellos Jay Leyda, como asistentes. La filmación comienza el 5 de mayo de 1935. En setiembre se enferma de viruela; en diciembre, sin terminar su convalecencia en una clínica del Cáucaso, vuelve a Moscú y reinicia el trabajo, pero en febrero se enferma nuevamente, Mientras tanto. Sumiatski y los otros funcionarios, basándose en la trama y en el material filmado, comienzan a plantear reservas y a imponer modificaciones. ¿Acusaciones principales? Las habituales: formalismo, misticismo, intelectualismo, escasa profundización ideológica, representación deformada de la realidad social. La lucha de clases por la colectivización de la agricultura había sido sofocada por la representación de una titánica lucha entre el bien y el mal. Con la colaboración de Isaak Babel modifica la trama, vuelve a filmar, pero rechaza toda consulta, hasta la ofrecida espontáneamente por Dovzhenko.

En enero de 1937 se enferma de nuevo. En una carta a Leyda, quien había dejado la Unión Soviética, después de esbozarle un proyecto de un film sobre España, escribe: "Me siento como Peer Gynt, que ve alejarse las hojas, símbolo de sus ideas que nunca adquirieron forma." Precedida por un ataque de Sumiatski en "Pravda", el 17 de marzo la dirección central de la cinematografía interrumpe la elaboración del *Prado de Bezin*, que, entre otras cosas, ya había costado dos millones de rublos. El hecho tiene resonancia, sobre todo en el exterior, donde se vincula por error este incidente con el ostracismo político que se impone en el mismo período a Meyerhold y Tretiakov. (Ambos fueron arrestados en 1939 y desaparecieron. Quizá fueron enviados a Siberia, a algún campo de trabajo forzado, o fusilados.)

Los errores del "Prado de Bezin"

El 19 de marzo fue convocada oficialmente una conferencia de cineastas para discutir el caso. Se habla durante tres días y nadie se levanta para tomar su defensa. Por el contrario, de las críticas artísticas e ideológicas se pasa al plano personal y se lo acusa de insinceridad, jactancia, rasgos asociales, insensibilidad por la realidad soviética, etc. Algunos meses después, en la revista "Literatura Internacional", aparece su famoso autocrítica, "Los errores del *Prado de Bezin*", que termina con estas elocuentes promesas: "Los asuntos de mis films futuros no podrán ser más que épicos en su espíritu, militantes en las hechos narrados y populares en su sentido. Estén ambientados en 1917 o en 1937, deberán contribuir a la marcha victoriosa del socialismo. El Partido, la Dirección de Cinematografía y el conjunto de los trabajadores del cine me ayudarán a crear films nuevos, realistas y útiles." Se puede juzgar de modos diversos esta autocrítica y dudar de su sinceridad, pero, si se la sabe leer, se revela como expresión, por parte de su autor, de un lucidísimo análisis de su obra. Eisenstein no abdica; se limita a decir que, si se los juzga exclusivamente con el patrón de la línea artística oficial, sus films y sus teorías son condenables. Es difícil ser más firme y más discreto al mismo tiempo.

Al fin de ese mismo año el grupo dirigente de la industria cinematográfica fue despedido casi en su totalidad, y Boris Sumiatski fue calificado en *Pravda* (9 de enero de 1938) de "políticamente ciego" y acusado de ser instrumento en manos de fuerzas oscuras. En junio de 1939, Vsévolod Vishñievski, el autor de *Una tragedia optimista*, publicó un folleto de 39 páginas de homenaje a Eisenstein, en el cual, después de relatar las desventuras de éste en sus enfrentamientos con los "bandoleros" de la industria cinematográfica norteamericana, escribía: "En el verano de 1935 Eisenstein realizó *El Prado de Bezin*. Fue un nuevo fracaso. Muchos factores íntimamente vinculados con el proceso de producción del film, sin excluir las intrigas de sus enemigos personales, impidieron que el trabajo fuera llevado a término... Pero Eisenstein continuó activo; hacía programas y buscaba incansablemente, como siempre, la solución de los problemas estéticos fundamentales del cine... Los bandoleros hicieron fracasar todos estos planes... Apenas podemos tener una idea de los obstáculos puestos a Eisenstein y a tantos otros maestros del cine. ¡Cuántos films de valor, cuántas grandes obras se habrían podido realizar!"

El triunfo de "Nevski"

¿Qué había sucedido? Entre 1937 y 1939 se había producido el triunfo de *Nevski* y la restauración de Su Majestad Eisenstein.

1. Fresco con la figura de Eisenstein, obra del pintor R. Montenegro, en el Colegio de Ciudad de México.

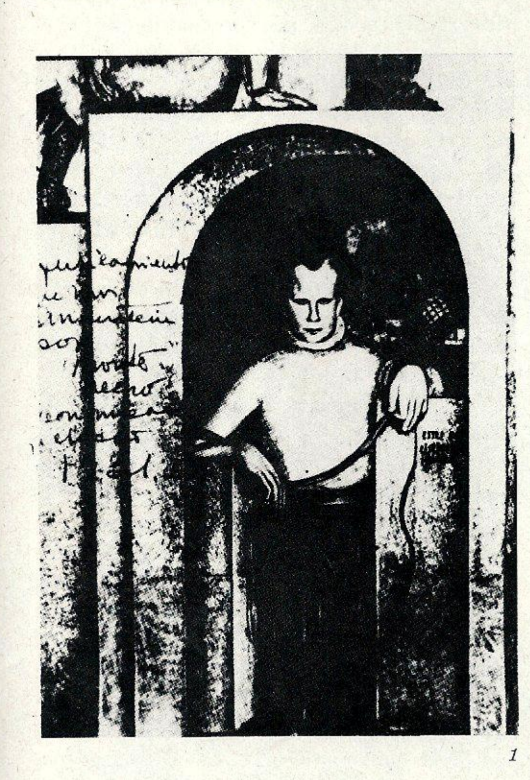
2. Eisenstein huésped de Carlitos Chaplin.

3. Un curioso homenaje ofrecido en 1930 a Eisenstein por el director alemán Sternberg.

4. Eisenstein y Prokófiev.

5. Eisenstein docente en Moscú, entre los estudiantes del Instituto Superior del Estado para la Cinematografía.

6. Eisenstein se encuentra en Moscú con el actor y cantante negro norteamericano Paul Robeson.



1

Hecha la autocrítica y confesados los pecados, se pone de nuevo al trabajo. Hace ocho años que no se proyecta en las pantallas ningún film suyo nuevo, y no puede desperdiciar esta ocasión. Toma todas las precauciones del caso. ¿No ha prometido hacer films épicos, militantes y populares? Pues mantiene su promesa. Elige un tema patriótico y para abordarlo adopta el discurso indirecto: se refiere al presente, y hasta al porvenir, a través del pasado remoto. ¿Quieren que se renueve? Se renueva. Un héroe nacional y popular, actores profesionales, una trama simple, clara y lineal, escrita por un autor extraño a su grupo, Piotr Pavlenko. También los otros toman sus precauciones. Ponen a su lado, como codirector, a Dmitri Vasíliev (ningún parentesco con los autores de *Chapaiev*), y como consejera para los actores, a la enérgica Elena Teléseva. De los viejos, sólo queda Tissé. Elaboración sin incidentes, contratiempos ni arrepentimientos. Logra terminar la filmación con cinco meses de anticipación con respecto a los planes porque, según Leyda, Vasíliev filma solo muchas escenas. Solamente para la batalla Eisenstein trabaja con Tissé encuadre por encuadre. Luego, más que al montaje en sentido estricto, se dedica con apasionado interés al trabajo con Serguei Prokófiev, autor de la música, con el fin de lograr soluciones particulares a problemas de lenguaje audiovisual, sobre los que medita desde hace tiempo. Está humillado, quizá, pero no domado: también en *Alejandro Nevski* consigue introducir su insaciable búsqueda de lo nuevo, su propensión al experimentalismo, su vocación por la forma, su genio innovador. Y vuelve a encontrar el maravilloso equilibrio del *Potemkin*. Iniciada en el verano de 1937, la filmación termina un año después. *Alejandro Nevski* es presentado en público el 23 de noviembre de 1938 con un éxito triunfal. El mismo Stalin le dirige cumplimientos: "Serguei Mijáilovich —le dice— después de todo eres un buen bolchevique."

Lo cubren de honores: un cargo de gran responsabilidad directiva en la Mosfilm, premio de Bellas Artes en la Academia de las Artes y de las Ciencias del Cine, una cátedra de ciencias cinematográficas y, el 1º de febrero, la Orden de Lenin, conferida también a Nikolai Cherkasov, intérprete de *Nevski*. Para completar su triunfo, logra éxito de público. Los ferreteros de Moscú y de Leningrado agotan sus reservas de latón, porque los niños lo compran en cantidad para hacerse corazas y escudos relucientes como los del héroe-pescador.

Georges Sadoul llamó a *Alejandro Nevsky* una sinfonía en blanco mayor; y la definición no es solamente ingeniosa. Barthélemy Amengual lo llama un oratorio plástico. Moravia lo compara con las obras de tipo religioso-nacional de Verdi y Músorgski. Aun reconociendo su importancia en la historia del cine sonoro, una parte de la crítica no lo considera uno de sus resultados más excelsos. Todos, sin embargo, admiran la batalla en el lago Peipus, que constituye casi la mitad del film (3.044 m), comprendidas también las secuencias de la introducción y del epílogo. Es la más bella batalla de la historia del cine; una sinfonía visual estupenda, barroca, bárbara y geométrica, sostenida e impregnada por la música de Prokófiev.

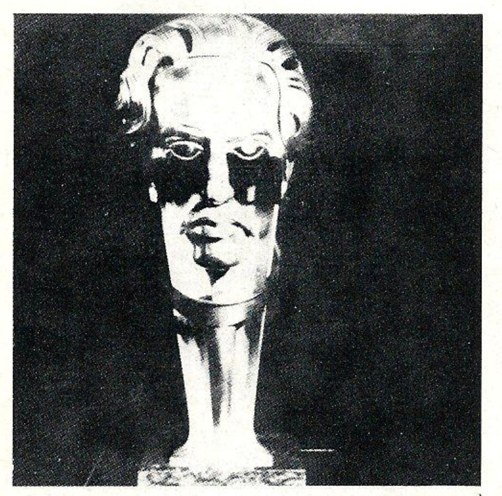
Eisenstein y los alemanes

Este breve período mundano coincide con su relación con Elena Teléseva. Dinámica, no bella pero interesante, un poco trepadora social pero con discreción, la actriz hasta logra hacerle hacer vida de sociedad, arrastrarlo a fiestas y recepciones, hacerle saborear las pequeñas satisfacciones de la promoción político-social, reflejo del éxito de *Nevski*, al que Stalin cita, junto con el *Suvórov* de Pudovkin, como ejemplo que se debe seguir. Mientras tanto, comienza a trabajar con Alexandr Fadéiev en la trama de *Perekop*, sobre la Guerra Civil, pero pronto lo abandona y, uniéndose nuevamente con Pavlenko, prepara un film sobre el Asia Central, *El canal de Fergana*, cabalgata histórica a través de los siglos, desde Tamerlán el Grande hasta la construcción del Canal, epopeya de una humanidad en lucha con el desierto. Se traslada a ese lugar para realizar un reconocimiento con Tissé, quien toma algunas escenas; servirá para un breve documental con música de Prokófiev que se proyecta el día de la inauguración del Canal.

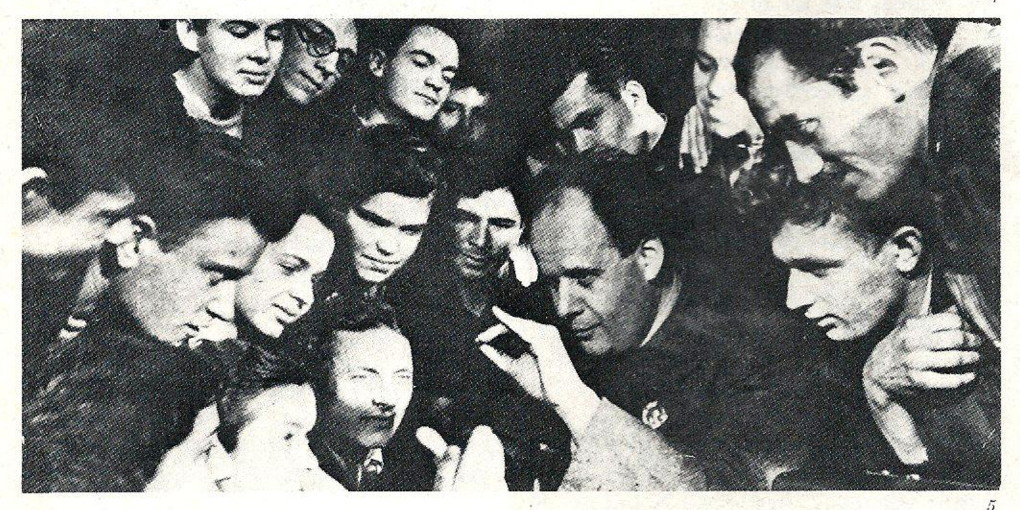
Se firma el pacto germano-soviético y Hitler ataca Polonia, que se reparte entre los firmantes. Dos veces, en el pasado, Eisenstein había tomado públicamente posición contra el nacional-socialismo: en 1934 en una *Carta abierta al Dr. Goebbels*, quien lo había señalado a los cineastas alemanes como ejemplo de artista sincero y había citado el *Potemkin* como modelo para el cine nazi ("Quien está por la verdad está contra vosotros. ¿Cómo osáis vosotros hablar de realidad, de verdad?"); y en 1938, para el estreno de *Nevski*, en un artículo titulado *Mi tema es el patriotismo* ("no creo que ningún período de la historia haya contemplado una orgía de violencia contra todo ideal humano como la desencadenada en los últimos años con el creciente poder de los agresores fascistas").

En homenaje a la nueva y provisional alianza, *Alejandro Nevski* fue sacado de la circulación. Dieciocho meses de cuarentena. ¿Cómo reacciona cuando se le pide que inaugure un programa de transmisiones de radio culturales con Alemania? Acepta. La disciplina del Partido está antes que los sentimientos, el artista está después del ciudadano. Habla por radio el 18 de febrero de 1940 y llega a decir que el pacto de


2


3


4


5


6

1939 era "una sólida base para el desarrollo de una colaboración entre las dos grandes naciones". Pero también como artista penetra en el nuevo clima, pues pone en escena *La Walkiria* en el Bolshoi. La tetralogía wagneriana lo apasionó desde su juventud; ahora la siente como epopeya nacional y popular, y como gran espectáculo, en la línea de *Nevski*. Es otro experimento. El problema fundamental de la puesta en escena de la ópera, en su parecer, es "sentir la música en función directa de la expresión concreta de las imágenes musicales en la acción escénica".

La trilogía de "Iván el Terrible"

Continúa haciendo proyectos: un film sobre Pushkin, en el que piensa realizar un uso experimental del color; otro —*El caso Bejlis*, sobre el drama homónimo de L. R. Seinin— sobre un famoso proceso judicial antisemita en la Rusia Zarista. Finalmente decide otro film histórico sobre la figura del gran Iván IV, el Terrible. El proyecto es tan absorbente que abandona provisionalmente sus cargos directivos en la Mosfilm. El 22 de junio de 1941 los ejércitos fascistas atacan por sorpresa a la Unión Soviética y penetran profundamente en los territorios de Bielorrusia y Ucrania.

En otoño, los ejércitos alemanes se acercan a la capital. La Mosfilm, la Lenfilm y los otros organismos cinematográficos se trasladan a Alma Ara, en el Kazakistán, donde se procede fatigosamente a la reorganización de la producción. El 23 de abril de 1943, en un clima más sereno (los alemanes se han detenido en Stalingrado), puede comenzar finalmente a filmar *Iván el Terrible*, del que también en lo que respecta al guión es el único autor. Ahora se lo puede permitir. El guión completo, dividido en tres partes, fue publicado en 1944, cuando, después de un año de filmación, vuelve a Moscú y trabaja en el montaje de casi toda la primera parte y de algunas secuencias de la segunda. Contra el consejo de Alexandrov, decide dividir en dos la segunda parte, para formar una trilogía que debía concluir con una tercera parte totalmente en colores, llena de acción y de movimientos de masas, de batallas y espacios abiertos, en contraste con la oscura y sofocante dramaticidad de la segunda. Esta decisión es el origen del úcase —el último— que cayó sobre la segunda parte y la mantuvo durante doce años alejada de las pantallas. Alexandrov, el hombre que después de la guerra dirigiría el *Encuentro sobre el Elba*, lo había previsto: en esa parte del film, decía, "no se mostraban más que la ropa sucia de una familia" e Iván se convertía en un Hamlet. Dos hechos dolorosos no quiebran la tensión creadora de su trabajo: Elena Teléseva muere en 1943, en Moscú; después de una áspera disputa, Tissé abandona la filmación de *Iván* para ir a trabajar con

Alexandrov. De *Iván el Terrible,* Tissé filmó los exteriores; los interiores, comprendida la secuencia en colores, son de Andrei Moskvin.) Eisenstein está cada vez más solo. En diciembre de 1944, la primera parte de *Iván el Terrible* es recibida con favor. Pero se está en guerra; no hay tiempo siquiera para discutir un film de Eisenstein. Mientras termina el montaje de la segunda parte, se dedica con pasión a su actividad teórica, nunca interrumpida por otra parte. En 1942, en Nueva York y bajo los cuidados de Jay Leyda, había salido *The Film Sense* (El sentido del cine), su primer libro; en 1944, a pesar de la guerra, su ensayo *Dickens, Griffith y nosotros* había sido incluido en un volumen sobre Griffith publicado en Moscú. La misma casa editora publica ahora una antología crítica sobre Chaplin, en la que colabora con "Charlie the Kid".

Mientras tanto, se dan a conocer los nombres de los ganadores del Premio Stalin para 1943 y 1944: entre los de primera categoría está el suyo por *Iván.* La tarde de la ceremonia, a fines de febrero de 1946, abandona la sala de montaje para trasladarse a la fiesta. Mientras baila con la actriz Vera Maretskaia, cae a tierra repentinamente, víctima de un ataque cardíaco. Cuando vuelve en sí, le dicen que permanezca inmóvil, en espera de la camilla. "Si tratas de caminar —lo amenaza un médico— es el fin." Pero él se levanta y camina. Sale de la sala. Alexandrov lo lleva en automóvil a la clínica del Kremlin.

El tiempo de préstamo

Comienza lo que Marie Seton define como su tiempo de préstamo: dos años. "Yo estoy ya muerto —escribe desde la clínica a un amigo norteamericano—. Los médicos afirman que, según todas las leyes de la ciencia. ya no debería estar vivo. Por ello, lo que estoy viviendo es una especie de postscriptum, y es maravilloso. Ahora puedo hacer realmente lo que quiero. Me quiero divertir." Se divierte leyendo todos los libros viejos y nuevos de los que cinco años de trabajo en *Iván* lo habían mantenido alejado. Se divierte también escribiendo cartas, tomando apuntes y, después de ponerle un proyector en la habitación, viendo películas. Dice que quiere escribir una "autobiografía cómica".

Durante su permanencia en la clínica corre el rumor de que el Comité Central del Partido ha tomado posición contra la segunda parte de *Iván,* a la que define como antihistórica, pero se hace de modo que durante algunas semanas el enfermo no tome conocimiento de ello. Pero en el verano los funcionarios de la crítica anticipan en los diarios la condena oficial: "La segunda parte de *Iván el Terrible* —se lee en el *Sovitskoie Iskusstvo*— brinda una prueba evidente de los resultados negativos a que puede conducir la falta de responsabilidad, el desprecio del estudio y el tratamiento superficial y arbitrario de los datos históricos". Pero en la resolución del Comité Central del 4 de setiembre Eisenstein no es el único blanco de las críticas; éstas caen también sobre Pudovkin por *El almirante Nakhimov,* Leonid Lukov por *Una gran vida,* Kozínchev y Trauberg por *Gente sencilla.* Por segunda vez hace una autocrítica pública y envía una larga declaración a la revista *Cultura y Vida.* Sin embargo, también escribe una carta a Stalin para pedirle que se le consienta terminar su trilogía. Stalin lo invita al Kremlin con Cherkásov, y le promete que, una vez restablecido, se le dará la posibilidad de terminar la tercera parte. Y de corregir la segunda. El año 1946 es el año de los lutos: muere su madre y la vieja Totia Pasha. En 1947 su estado mejora y se le permite efectuar algunas salidas. Escribe para *Cultura y Vida* un violento artículo contra el cine de Hollywood, estudia, lee, trabaja simultáneamente en tres libros y hasta piensa en un viaje a Praga, donde nunca ha estado. El 23 de enero festeja su quincuagésimo aniversario tomando apuntes sobre el cine estereoscópico. La noche del 9 de febrero de 1948 muere, después de un nuevo ataque de angina de pecho. Avisados por teléfono, acuden Alexandrov, Strauch y Tissé, pero sólo pueden arreglar el cadáver cubriéndolo con un manto mexicano sobre el que se halla representada la imagen del Dios de la Muerte azteca. Sobre la mesa de trabajo encuentran, incompleto, un ensayo sobre el cine en colores. Después de solemnes funerales realizados a expensas del Estado, su cuerpo fue cremado el 13 de febrero de 1948.

Diez años después, en agosto de 1958, salió de los archivos la segunda parte de *Iván el Terrible,* conocida en América Latina como *La conjuración de los Boyardos.*

Digno de Shakespeare

Es posible interpretar *Ivan el Terrible* en diversos niveles: histórico, político, psicológico, estético y alegórico. Nunca se llega a agotarlo. Iván es Iván, es Stalin, es un rey de Shakespeare y es Eisenstein. Es la evocación de una situación histórica reducida por analogía a otra situación histórica y, al mismo tiempo, elevada a arquetipo eterno.

Sea una metáfora sobre Stalin, como pretenden ciertos críticos, sea —como ha escrito un francés— "el único film íntegra y genialmente staliniano, al mismo tiempo terriblemente reaccionario y auténticamente revolucionario" (y las dos interpretaciones podrían también completarse...), *Iván el Terrible* es para muchos críticos un monumento de la historia del cine. Y quizás hasta de la historia del espectáculo. Son muchos quienes sostienen que en esta com-

En la página de al lado: encuadres de Alejandro Nevski: *desde la marcha despiadada de los Caballeros Teutónicos por el territorio ruso hasta su apocalíptica derrota sobre la superficie helada del lago.*



1. Eisenstein fotografiado en el trono del Zar, en la época de La huelga.





1. *Esbozo para la escenografía de* Iván el Terrible.

2, 3, 4, 5. *Algunos encuadres de* Iván el Terrible.

6. *"Bufón en la corte del Zar Segismundo", estudio de trajes para* Iván el Terrible.

7. *"Los Embajadores", estudio de trajes para* Iván el Terrible.

pleja y terrible parábola sobre la razón de Estado y la lógica del poder, Eisenstein ha alcanzado una dimensión trágica digna del Shakespeare de los dramas políticos, aunque sea un Shakespeare con ritmo de ópera wagneriana.

Iván el Terrible linda con el ridículo cada diez minutos porque su naturaleza es sublime. Eisenstein era tan consciente de ello que, despreciándolas, ignoró todas las reglas, inclusive las de la verosimilitud narrativa: desde la coronación inicial hasta el asedio de Kazán pasan diez años, pero el joven idiota Vladímil permanece siempre igual; la corte que el príncipe Kurbski le hace a la zarina en plena ceremonia es tan absurda como la escena del envenenamiento.

Las reglas del montaje, del recitado, del sonido, de la psicología . . . todo se trastoca y se funde —personajes, arquitectura, escenografía, vestidos, cantos— por la fuerza de un talento que tiene "sus"reglas y que puede desconcertar o irritar justamente por lo excepcional de sus caracteres no humanos.

La extraordinaria complejidad de *Iván el Terrible* y de toda la obra de Eisenstein, es aún más difícil de explorar por su intensa componente autobiográfica. Pero, ¿cuál es su verdadera naturaleza? ¿Cómo se refleja concretamente en su obra? ¿Cuál es su peso? Se sabe cuál es la clave de la interpretación más difundida de la figura de Eisenstein y de su obra: la del hombre de transición, el contraste entre lo viejo y lo nuevo. Sobre la base de esta clave se desarrolla, por ejemplo, toda la biografía de Marie Seton.

La tesis ha hallado su más convencido e ingenioso defensor en el francés Jean Domarchi: "Bolchevique de convicción, marxista sincero y agudo, se ha sentido fascinado por el viejo mundo. Si bien es verdad que condena el orden burgués como modo de producción y como sistema de opresión, experimenta sin embargo la nostalgia de ciertos valores burgueses. Enamorado de lo absoluto, permanece de hecho ligado a la religión cristiana (el tema de la Pasión es fundamental en su obra). Es precisamente esta antinomia lo que trata de superar en toda su obra, sobre todo en *Iván*. El interés excepcional de *Iván* reside, pues, en el hecho de que es una biografía con forma de historia. A través del Zar Iván, es una toma de conciencia de la situación del mismo Eisenstein. En primera instancia, se diría que *Iván* es una apología del despotismo (el de Iván como el de Stalin), pero sólo es una apariencia, porque este despotismo se manifiesta *negativamente* como resentimiento, desilusión, pena y enojosa soledad. El verdadero tema de *Iván* es el del hombre excepcional colocado en una situación excepcional. *Iván*, como Eisenstein, se encuentra en el punto de contacto del mundo viejo y el mundo nuevo, y su historia será, como la de Hamlet, la historia de un descubrimiento y de una desilusión."

Un hombre de transición

Como Hamlet e Iván, Eisenstein sería un hombre de transición. Como Iván, dividido entre los boyardos y el pueblo, Eisenstein sufre del contraste entre un temperamento aristocrático y una razón revolucionaria, entre el cristianismo que atrae a su corazón (¿o a su fantasía, o a su subconsciente?) y el materialismo dialéctico que convence a su razón. Es un conflicto insoluble, que Eisenstein trata de superar del único modo que se le consiente, como artista: negándolo y afirmándolo en la obra de arte.

Se ha escrito mucho sobre el carácter sacro de su cine. Con variada intensidad, la de la liturgia, el ceremonial y el ritual, es una constante de todos sus films; hasta se la encuentra en *La huelga* y en *Potemkin*. ¿Acaso la matanza de la escalinata de Odesa no tiene la cadencia bárbara de un rito bárbaro y monstruoso? Más que representaciones, todos sus films son conmemoraciones. Remiten siempre a algo que está más allá de la imagen. En *Homo ludens* Huizinga escribe que "una característica fundamental de la imaginación lírica —y mítica— es la tendencia a la exageración insensata. La poesía debe ser exorbitante". Por ello, Eisenstein es también, al menos en cierta medida, un expresionista. (Después de él, sólo siguió esta línea Orson Welles; y en ciertos aspectos, Fellini, Kurosawa, Wadja.) También es barroco, si —para decirlo con palabras de Borges— "el barroco es el estilo que agota conscientemente (o quiere agotar) todas sus posibilidades y limita con la propia caricatura". Sin embargo, también su modernismo consiste en esta deformación. En un aclarador ensayo, Sergio Antonielli escribe: "Eisenstein siempre tiende, en el espíritu del siglo XX, a penetrar en la realidad, para llevar a la luz sus secretos o arcanos importantes, las alusiones a una superrealidad o las voces del 'subsuelo'; y a menudo deforma, representa con exageración, para que de una figura humana, por ejemplo, aflore el 'alma' en las facciones y sea posible, entonces, elevar esa alma al nivel de un símbolo de una categoría psicológica, histórica o social".

De este modo puede interpretarse también su tendencia a lo típico, a la síntesis emblemática, a las "abstracciones concretas", a las que se reducen constantemente las figuras y los objetos de sus películas, desde *La huelga* y *El acorazado Potemkin* hasta *Iván el Terrible*, que es, ante todo, el tipo del príncipe renacentista fundador de Estados.

Un gran mediador

Eisenstein es, pues, un hombre de transición, pero también y sobre todo es un hombre de unión, un gran mediador, un director de avanzada que no olvida su historicismo ni reniega nunca de él. Si Iván es Stalin, ¿por qué no podría serlo también Alejandro Nevski, este dulce héroe, mezcla de Eneas y Coriolano? Eisenstein quiere saber. "Él sabe —escribe Antonielli— que la historia no perdona a quien no comprende, y quiere comprender. Stalin existe, objetivamente. Hace historia. Se trata de comprender el por qué del fenómeno, de determinar los factores ambientales . . ."

Así como sería esquemático interpretar la vida y su obra en términos de stalinismo y antistalinismo (el artista romántico que se bate contra la tiranía de un poder político que le impone, so pena de proscripción, sus exigencias ideológicas, y por un arte libre y autónomo contra un arte útil y sometido), así también es necesario proceder con cautela cuando se las interpreta en los términos de una continua sucesión de agresiones y derrotas, de desdoblamientos (desde *Octubre* hasta la segunda parte de *Iván*, a través de *Lo viejo y lo nuevo* y *El prado de Bezin*) y de síntesis (*El acorazado Potemkin*, *Alejandro Nevski*), esto es, por una parte el artista aristocrático y decadente, y por la otra una materia popular y revolucionaria.

Es innegable que su formación fue de tipo siglo XX, occidental y decadente. Las influencias que ejercieron sobre Eisenstein, cuando joven, las lecciones de Meyerhold, el ambiente del Proletkult y del LEF y, en general, las sugestiones de la izquierda vanguardista de la cultura rusa de alrededor de 1920 no son solamente datos biográficos, sino que son verificables en sus films. Al menos en el plano técnico, son evidentes

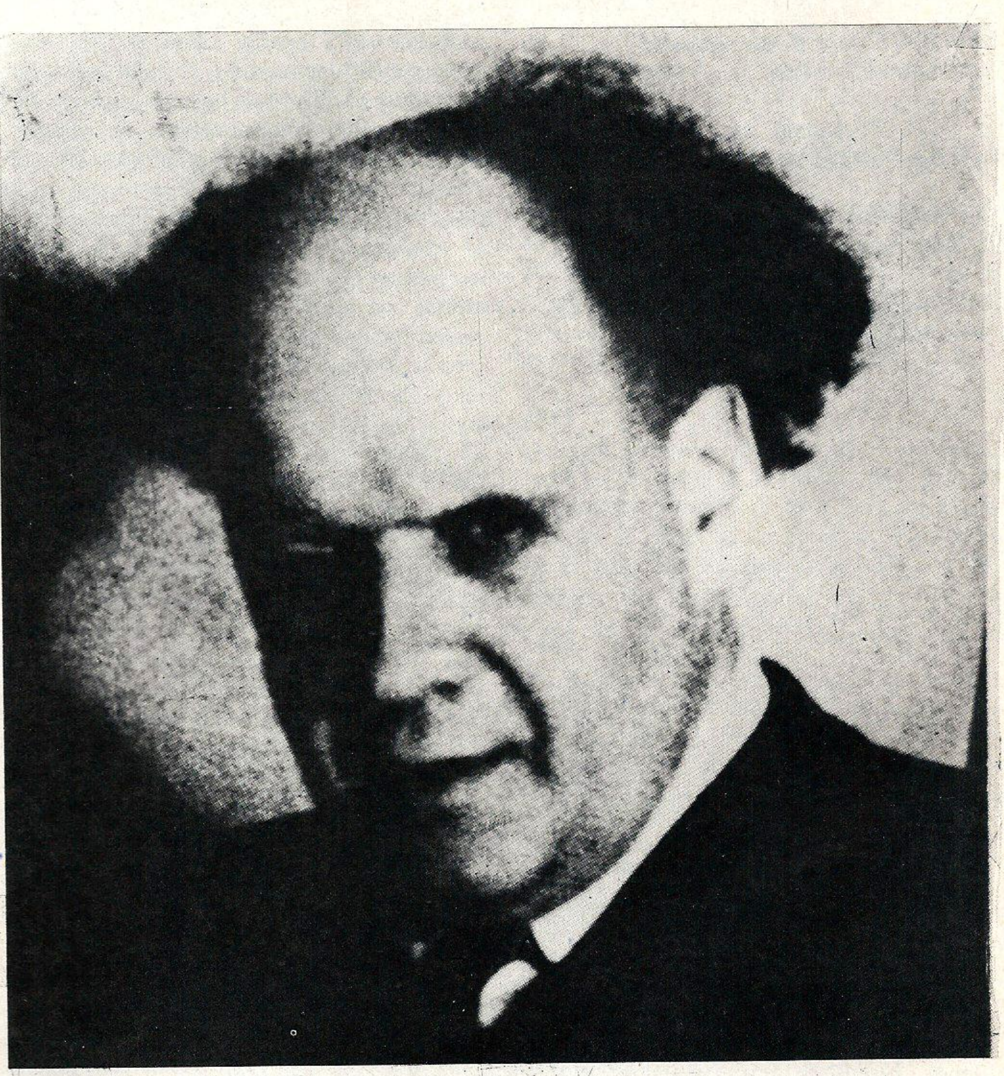
las huellas del futurismo, del hermetismo, del surrealismo y hasta del cubismo.

Pero son influencias y sugestiones que Eisenstein usó en una función épica. En este paso de la poesía pura a la épica (entendida como ampliación de la lírica) reside, quizá, su mayor título de gloria. Escribe Antonielli: "... Se diría que echa un puente entre antes y después de la Segunda Guerra Mundial... entre el 'decadentismo' y el 'realismo', entre Rusia y la Unión Soviética, entre la Europa pre-revolucionaria y la Europa post-revolucionaria. Todo ello con una previsión, una seguridad —aun polémica— de propósitos y una cierta dosis de orgullo que, si bien lo hacen ejemplar a los ojos del historiador, lo exponen a las refutaciones y las incompresiones que se registran en su biografía." No fue solamente por el gusto del rasgo de ingenio por lo que dijo una vez que sin Leonardo, Marx, Lenin, Freud y el cine, probablemente habría sido otro Oscar Wilde.

Esta aspiración a la síntesis que, en México, le hizo subrayar con un "¡Yo!" un pasaje de *Ídolos detrás de las piedras* de Anita Brenner ("aquí vuelven constantemente todos los estilos; desde el primitivo hasta el Renacimiento, el barroco, el realismo, desde la conciencia del estilo hasta la expresión inconsciente: es todo al mismo tiempo") se encuentra también en su concepción como arte integral, a cuyos resultados más elevados contribuyen las otras artes como criadas. Hacia el final de su vida, decía a su amigo el norteamericano Atkinson: "El cine es la síntesis de todas las artes tradicionales, y al mismo tiempo va más allá que las otras artes. El film realiza el elemento dinámico de la pintura, por ejemplo... Todo arte trata de romper sus propias limitaciones, y al hacerlo se hace anti-realista... El cine es el único medio de expresión artística que permite una síntesis de las otras artes y una superación de ellas sin la pérdida del carácter y del sentido de la realidad. El próximo paso que debe dar el cine es en el dominio del pensamiento humano. El cine no debe limitarse a reproducir los movimientos del cuerpo y el comportamiento del hombre... James Joyce ha tratado de reproducir en el *Ulises* el curso del pensamiento humano usando el medio literario de expresión: pero en este intento, tal medio se ha quebrantado. El lenguaje cinematográfico, en cambio, puede traducir el curso del pensamiento humano en formas concretas. Pero tampoco en él es necesario limitarse a la reproducción, a la representación en forma dramática: ellos no son más que el comienzo del hecho creador del film. Es un error pensar en el cine en términos de drama, literario y teatral." ¿Dónde está el límite, en estas declaraciones, entre la profecía y la confusión, entre lo sublime y lo ridículo, entre el orgullo y la presunción?

Es un hecho que todo el cine moderno (desde el neo-realismo italiano hasta el cine directo, desde Bergman hasta Antonioni, desde Rossellini hasta Godard, desde Renoir hasta Welles) se encuentra, en el plano estilístico, en un camino muy diferente del suyo. El cine moderno rechaza, o ignora, a Eisenstein y sus teorías. Solamente Orson Welles y Alain Resnais otorgan al montaje, como lo entiende Eisenstein, una importancia preeminente. Sea como fuere, ¿quién, en los últimos veinte años, ha tendido a un cine como síntesis de las otras artes, como arte integral, según su acepción?

Queda por ver, sin embargo, si en la parábola creadora y la búsqueda teórica de Eisenstein, *Iván* y su monumental teatralismo fue un punto final o una etapa, un episodio. Como lo son todos sus films.



1. S. M. Eisenstein en una de sus últimas fotografías.

Bibliografía

Los guiones y escritos teóricos de Eisenstein, figuran en los principales textos de esta bibliografía. Amengual, B. "S. M. Eisenstein" en *Premier Plan*, Lión, Nº 25, 1922. Antonielli, S. "Storia e poesia nelle opere de S. M. Eisenstein", en *Film 1962*, Milán, Feltrinelli, 1962. Aristarco, Guido. *Eisenstein y Dovjanko: Tragedia Atea y Romanticismo Revolucionario*. Valencia, Fernando Torres, 1975. *Storia delle teoriche del film*. Turín, Einaudi, 1960. Armes, Roy. *Panorama histórico del cine*. Madrid, Fundamentos, 1977. *Cien años de cine*. Barcelona, Difusora Internacional, 1976, 2 vols. Dos Passos, John. *Años inolvidables*. Madrid, Alianza, 1974. *El cine soviético visto por sus creadores*. Salamanca, Sígueme Ediciones, 1975. Fernández, Dominique. *Eisenstein*. El hombre y su obra. 1a. ed. Barcelona, Ayma, 1979. Revisión y bibliografía de Enric Ripoll-Freixes. Font Blanch, Domenech. *Eisenstein y su obra*. Barcelona, Dopesa, 1979. Jeanne, René y Charles Ford. *Historia ilustrada del cine*. Madrid, Alianza, 1981, 3 tomos. Lebedev, Nikolai. *Il cinema muto sovietico*. Turín, Einaudi, 1962. Leyda, Jay. *Storia del cinema russo e sovietico*. Milán, Saggiatore, 1964. Mitry, Jean. *S. M. Eisenstein*. París, Seghers, 1955. Moussinac, León. *Eisenstein*. París, Seghers, 1964. Ripoll Freixes, Enric. *La historia del cine en sus etapas más significativas*. 2a. ed. Barcelona H.M.B., 1979. Romaguera i Ramió, Joaquim, y Homero Alsina Thevenet, eds. *Fuentes y documentos del cine*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980. Ross, Elizabeth Graham. *Enciclopedia de la historia del cine*. Barcelona, Finhaxel, 1982. Sadoul, George. *Diccionario del cine*. Madrid, Istmo, 1977, 2 vols. Seton, Marie. *S. M. Eisenstein*. Milán, Bocca, 1954. Sklovski, Víctor. *Eisenstein*. Madrid, Fundamentos, 1974. Staehlin Saavedra, Carlos Marís. *Evolución de un esquema temporal fílmico de 1908 a 1980*. Murcia, Organismos Oficiales de la Administración, 1981. Varios autores. *Films que nunca veremos*. Barcelona, Ayma, 1978. En este libro las "Notas adicionales sobre Eisenstein y Marie Seton" estuvieron a cargo de Homero Alsina Thevenet

Algunas Bibliotecas del Centro Editor de América Latina

Biblioteca Argentina Fundamental

Los autores más importantes de la literatura argentina, desde sus orígenes hasta nuestros días, a través de las obras y antologías más representativas: Echeverría, Mármol, Sarmiento, Mansilla, Hernández, F. Sánchez, Almafuerte, J. V. González, R. Rojas, Lugones, Quiroga, Güiraldes, Payró, Fernández Moreno, A. Storni, Borges, Discépolo, Eichelbaum, Mallea, Cortázar, Sábato, S. Ocampo, Bioy Casares, R. González Tuñón, Mujica Lainez, H. Conti, B. Kordon, etc.
148 volúmenes.

Pintores Argentinos del Siglo XX

Cuatro grandes volúmenes que incluyen sesenta y cuatro monografías, realizadas por destacados especialistas, sobre la vida y la obra de los pintores argentinos más importantes en lo que va del siglo. 512 láminas con magníficas reproducciones a todo color. Muchísimos dibujos, grabados, fotografías y reproducciones en blanco y negro.
Un tomo de Escultores Argentinos del Siglo XX, uno de Grabadores Argentinos del Siglo XX, uno de Fotógrafos Argentinos del Siglo XX y un cuarto tomo de Dibujantes Argentinos del Siglo XX complementan la notable colección de Pintores Argentinos del Siglo XX.

Biblioteca Básica Universal

Las grandes obras y los grandes autores de todas las épocas y todos los países: Sófocles, Dante, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Shakespeare, Ben Jonson, Rabelais, Goethe, Hugo, Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, Dostoievski, Tolstoi, Poe, Zola, Maupassant, Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Darío, Hardy, Kafka, O'Neill, etc. Más de 300 volúmenes.

Historia de la Literatura Argentina

Los más destacados críticos han participado en la redacción de esta obra que estudia, en forma amplia y amena, las corrientes, los géneros, los movimientos, los autores y las principales obras de la literatura argentina desde sus orígenes hasta nuestros días. Seis grandes tomos profusamente ilustrados.

Fauna Argentina

La primera colección dedicada a las especies zoológicas de todo nuestro país, en particular a los distintos órdenes de vertebrados, especialmente mamíferos, aves, reptiles y anfibios. Su característica más saliente está en combinar el rigor científico y la amplitud de la información con textos amenos y accesibles y notables fotografías a todo color. Las fichas de familia, de orden, ecológicas y antropológicas complementan esta obra extraordinaria.

El País de los Argentinos

Una extraordinaria geografía regional de nuestro país en seis grandes tomos con muchísimas fotografías y mapas a todo color. Se trata de una obra muy rigurosa en su concepción y en su información, pero de lectura amena y accesible.

Historia Integral Argentina

Esta obra encara cada etapa de nuestro pasado como un proceso que tiene un origen y una evolución y en cuyo desarrollo interactúan dinámicamente los diversos factores económicos, sociales, políticos, institucionales y personales. La Historia Integral Argentina presenta las diversas corrientes que interpretan y explican nuestro pasado para que el lector las conozca y tenga más elementos para tomar posiciones. Seis tomos profusamente ilustrados.

Atlas Total de la República Argentina

Este atlas, el más completo y moderno que se haya publicado hasta el día de hoy, cubre los diversos aspectos de nuestro país: Atlas Físico de la República Argentina (2 vol.), Atlas Político de la República Argentina, Atlas Demográfico, Atlas Económico (2 vol.), Atlas de la Actividad Económica (4 vol.) y Atlas Satelitario (2 vol.).

Ahora
todas las semanas aparecen
dos preciosos cuentos para los chicos:
un cuento del Chiribitil
para los más chiquitos;
un cuento de Polidoro
para los más grandecitos.
Son preciosos
por sus dibujos, sus colores,
sus historias lindísimas.

Centro Editor de América Latina

